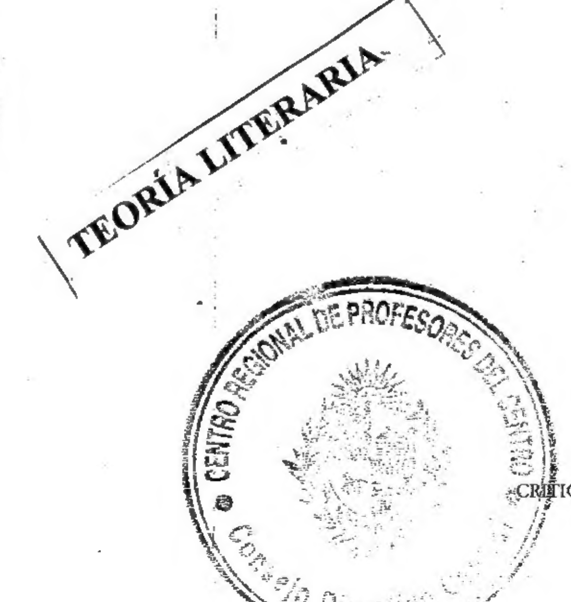
Bice Mortara Garavelli

Manual de retórica

SEGUNDA EDICIÓN



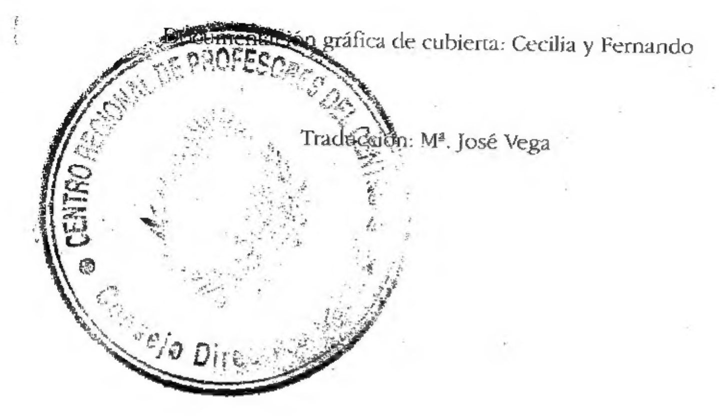


CATEDRA
CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Título original de la obra: *Manuale di retorica*

Documentación gráfica de cubierta: Cecilia y Fernando

Traducción: Mª. José Vega



Telémaco, 43. 28027 Madrid
Depósito legal: S. 636-1996
I.S.B.N.: 84-376-1015-X
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Varona
Polígono "El Montalvo", parcela 49
37008 Salamanca

464

Preliminares

Han pasado ya treinta años desde la publicación del *Traité de l'argumentation* de Perelman y Olbrechts-Tyteca, obra decisiva para el renacimiento de la retórica. Sobre esta antigua disciplina recayeron sucesivas condenas capitales durante los siglos XIX y XX (aunque las sentencias nunca llegaron a ejecutarse verdaderamente). Se deseaba atacar la parte nociva de las doctrinas y de las prácticas retóricas, la preceptiva desprovista de razones aparentes, la repetición acrítica de esquemas y modelos vulgarizados y vulgares, la vaciedad elevada a sistema: en suma, el acervo de incrustaciones que habían vuelto irreconocible un monumento venerable.

Treinta años de estudios neorretóricos eximen de justificaciones previas de la materia. Sus teorías, hoy ampliamente difundidas, conciernen a las investigaciones filosóficas, jurídicas, lingüísticas, literarias, semióticas, pragmáticas, a los estudios sobre las técnicas de la información y de la comunicación de masas: el conjunto es desordenado y voluminoso, pero aún le falta mucho para estar completo.

Con el resurgimiento triunfal y con la estable dignidad científica e institucional que la retórica ha conquistado, convive, inmutable, el sentido peyorativo que arrastra la palabra desde hace aproximadamente un siglo y medio, como consecuencia de prácticas que, en el tiempo, han degenerado en la hipertrofia de la casuística clasificatoria, en una preceptiva pedante y pervertida, superada por el auténtico ejercicio de hablar y de escribir, en un alarde de pomposidad huera en las plazas, en los tribunales, en las sedes del poder político, en las iglesias. *Retórica* como declamación, frialdad, exceso, ostentación y engaño, degeneración del estilo.

Extraño destino el de las palabras: mientras que *estilo (tout court,* sin calificativos) tiene una carga positiva ('tener estilo' significa poseer una elegancia particular, tal vez innata, de comportamiento), *retórica* y sus derivados ('perderse en retóricas', 'un discurso retórico', 'expresarse retóricamente') manifiestan, de ordinario, juicios negativos. De este modo, ilustres figuras como la hipérbole o el énfasis se usan únicamente, sin ulterior calificación, para designar sus peores características, sus usos más degradados: la desmesura y la hinchazón.

El primer diccionario que recoge el empleo consolidado de nuestro término en su peor sentido es el Tommaseo-Bellini, de la segunda mitad del siglo XIX. Manzoni, que pertenecía a la mejor tradición, había asimilado 'retórica' y 'arte (técnica, artificio y ornamento) de la expresión' —ocasión, como cualquier otra actividad, de excelencia o de torpeza— cuando escribía a propósito del «descolorido y rayado» manuscrito sobre el que finge fundar su novela *Los Novios:* «en todos los pasajes que requieren, sí, un poco de retórica, pero una retórica discreta, refinada, de buen gusto, el buen hombre [el supuesto autor del siglo XVII nunca deja de emplear la suya del proemio»*.

En la línea de las condenas románticas, se llegó a hablar de la antigua ciencia del discurso —conjunto de poética y oratoria, colección de doctrinas y preceptos— sólo para denunciar su degeneración y sus abusos: *retórica* se convirtió en sinónimo de *mala retórica,* la «epidemia del siglo». Pero la crisis de la disciplina, como han demostrado suficientemente los investigadores que han recorrido su historia, tenía orígenes más antiguos: en la escisión, en la época del Renacimiento, de la teoría y técnica de la argumentación, por una parte, y de la normativa del estilo, de los 'ornamentos' del discurso, por otra. Y en la contraposición entre ciencia y *humanae litterae,* en la disociación de las 'dos culturas'. Hay que llegar hasta Leopardi, aunque la suya es una posición aislada, para oír afirmar la necesidad de una convivencia del intelecto (pensamiento racional, ciencia) y la imaginación, en la que la retórica, como teoría literaria, desempeña un papel fundamentador. El racionalismo dieciochesco y, más recientemente, la moderna filosofía de la ciencia excluyen la retórica, porque las 'verdades' de la razón y la evidencia de las demostraciones científicas no necesitan de las técnicas de persuasión. La intolerancia de la literatura hacia la retórica coincide en la misma reprobación, aunque difiere en los motivos, ya fuera porque se refugiase en el mito de la espontaneidad, porque se liberase destructivamente de la 'esclavitud de las palabras hermosas' o porque alentase la pretensión, típica de los distintos naturalismos y realismos, de reproducir 'fielmente' la realidad física y psíquica.

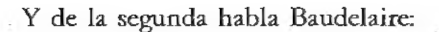
* Trad. de M.ª Nieves Muñiz, *Los Novios,* Madrid, Cátedra, págs. 69-70.

En Italia, el caldo de cultivo propicio para el crecimiento del sentido peyorativo de *retórica* y sus afines se encontraba precisamente dentro de la tradición lingüístico-literaria: en la «excesiva preocupación por la forma» que Ascoli, el fundador de la dialectología italiana, denunciaba (en 1873) como uno de los obstáculos para la difusión de una lengua y civilización unitarias. Así, podía conceder a Manzoni el alto mérito de haber logrado «con la potencia infinita de una mano que parece no tener nervios, extirpar de las letras italianas [...] el antiquísimo cáncer de la retórica».

Cuando se dice «retórica», se habla de dos cosas mutuamente dependientes pero muy distintas. La una es la práctica y la técnica comunicativa, y también el modo en que nos expresamos (persuasivo, apropiado, elegante, adornado...; y, al degenerar, falso, redundante, huero, pomposo etc.): como acabamos de ver, de ello hablan, con distinto tono e intención, Manzoni y Ascoli. La otra cosa que recibe el nombre de retórica es una disciplina, y, por tanto, un conjunto articulado de doctrinas: es la ciencia del discurso (lugar de teorías filosóficas), el conjunto de las reglas que describen su (buen) funcionamiento. Los rétores, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, y aún después, han organizado la disciplina como una *preceptiva:* la preceptiva del «hablar bien», esto es, de la elocuencia; la acompaña, como veremos, la gramática o conjunto de normas para «hablar correctamente».

Retórica, pues, quiere decir «práctica» y «teoría»: elocuencia y sistemas de normas que han de respetarse para ser 'elocuentes' y que son objeto de estudio sistemático. A la primera noción se refiere el escultor Fausto Melotti cuando escribe:

> La retórica, que se reconoce de inmediato en las obras literarias y musicales escritas para el gran público, se manifiesta en las obras plásticas en la pereza de los nostálgicos, en la fatua trompetería de la vanguardia [...] La retórica, en el fondo, es ostentación. Y no se sigue de ello que una mujer hermosa que se presenta con ostentación sea menos bella. Pero el juego no le sirve a las viejas embadurnadas. Esto va por los nostálgicos. Ni a las adolescentes estrábicas. Esto va por la trompetería.
>
> *(Linee,* 58)



Y de la segunda habla Baudelaire:

> Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrariement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir, qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai.
>
> (*Salon de 1859*, 1043)

Ambas (el ejercicio y la teoría) pueden entenderse conjuntamente, con un uso ambivalente del término. Melotti, de nuevo:

> Existe también una retórica fina: vive de la complacencia por las palabras aún no dichas.
>
> (*Linee*, 28)

Dos sentidos, pues, y un abanico de acepciones y de juicios diferentes para una sola palabra. En un momento de su historia, designó el «cáncer», es decir, el mal por excelencia de todas las literaturas, de todos los modos de hablar que se reducen a una cáscara hueca y se consagran a la insignificancia. Es verdad que este mal tiene muy poco en común —sólo el nombre— con el antiguo arte del discurso persuasivo. O, en otros términos, con lo que todos tenemos que hacer a veces: «indagar en una tesis y sostenerla, acusar y defendernos». Si esto se hace con un método preciso es porque nos servimos de la «facultad de descubrir en cada argumento lo que puede persuadir», de la retórica, precisamente, tal y como fue definida por Aristóteles.

Aristóteles, al que Perelman se remite, había centrado en el auditorio las técnicas de la persuasión. La relación con los otros implica conocimiento; el encontrar el modo más adecuado para hacerse entender implica participación, la adecuación del discurso a su destinatario (tema que Perelman ha indagado incansablemente) requiere simpatía humana, capacidad de adoptar el punto de vista del otro, de tomar el pulso a las situaciones. Requiere también capacidad de callar. En la moderna civilización de la palabra escrita y pronunciada y de los mensajes icónicos a los que el discurso proporciona guías y apoyos, la comunicación puede ser engaño y sortilegio. Tanto hoy como en los albores de la civilización. Tanto hoy como entonces, puede también ser una garantía del libre intercambio de las ideas, del respeto hacia los otros, que no se quieren ver

«constreñidos», sino persuadidos (e incluso convencidos) por la fuerza del razonamiento: lo contrario del autoritarismo, que no explica sus razones. En cualquier caso, es una acción. Lo mejor para todos es que sus reglas sean explícitas.

Descubrir y explicar las reglas del juego comunicativo es la función cognoscitiva y social de la retórica. Para el intérprete de mensajes de cualesquiera procedencia y fin, es una función defensiva contra las insidias de la persuasión oculta e inmuniza contra la influencia de los «instrumentos de la comunicación» que (no hace falta recordar a MacLuhan) crean las condiciones de su propia utilización.

Actualmente, el crecimiento de los estudios retóricos ha originado sugerentes alianzas: ante todo con los estudios jurídicos, en la línea de la más antigua vocación retórica; después, con la poética y con la estilística, copartícipes, aunque con forma y condición diferentes en el tiempo, de las fortunas e infortunios de la retórica; con los análisis pragmáticos del discurso, con las orientaciones más recientes de la lingüística textual, con la hermenéutica, con las distintas semióticas. Queda aún por establecer, en cada ocasión, el ámbito de pertinencia: desde la visión totalizadora del que reivindica para la retórica todo lo que concierne a la facultad de comunicar (con el peligro de la pérdida de identidad en un universo prácticamente sin confines) hasta la reducción de la disciplina a un papel ancilar respecto de aquellas a las que se agrega. Entre estos extremos queda sitio aún para la división secular de las dos almas: la filosófica-jurídica y la literaria, escindidas en los sistemas teóricos a partir del siglo XVI; mientras tanto, y hasta el comienzo del siglo XX, los manuales y las preceptivas didácticas han seguido los pasos de Quintiliano y han continuado ofreciendo ininterrumpidamente relaciones comprehensivas de *todas* las partes del «arte de bien hablar».

Eso es: el manual. O, en otras palabras, el género al que pertenece este libro, que intenta proporcionar un instrumento al que desee informarse sobre los temas principales de la retórica clásica y de sus huellas actuales. Hemos querido explicar qué y cómo fue la retórica, y cómo se presenta ahora, pero limitando el panorama de la actualidad a algunos momentos que, por diversas razones, nos han parecido significativos. Esta última parte adolece de cierta parcialidad: tanto de desarrollo como de perspectivas.

Las tres partes del manual muestran una desproporción compa-

rativa, y lo son también en su interior. Esto responde a un deliberado propósito, o, lo que es lo mismo, a las exigencias de la materia. Sólo con que la primera parte ofreciera un esbozo histórico aceptable, y nada más que un esbozo, habría ocupado todo el volumen. Se la ha reducido por ello a unas cuantas noticias sobre la retórica antigua que es necesario dominar para poder situar la descripción del patrimonio clásico en un marco —aunque escueto— de referencia. Se ha añadido alguna nota, apenas más que un índice, acerca de los momentos que han caracterizado la disciplina en épocas posteriores, y se han elegido aquéllos que, en cierto modo, estaban relacionados con el tema de los capítulos siguientes. Hasta llegar así a la teoría de la argumentación de Perelman y Olbrechts-Tyteca: la teoría que, en primer lugar y más que ninguna otra, ha impulsado el renacimiento actual de la retórica.

La segunda parte es la más extensa. Esto responde a la intención principal de este trabajo y a la preocupación mayor de quien lo ha hecho: rendir cuentas de lo que ha sido la retórica clásica y de lo que de ella sobrevive hoy. Por ello, se han intercalado reenvíos a la situación actual en la descripción del *corpus* de las nociones tradicionales. Se ha pretendido especialmente mostrar, cuando se presentaba la ocasión, cuáles son los temas que, habiendo sido tratados por la retórica en otros tiempos, son hoy objeto de otras disciplinas, jurídicas o lingüísticas. Respecto de las otras secciones del segundo capítulo, el espacio ocupado por las 'figuras del discurso' (tropos y figuras de dicción y de pensamiento) es excepcionalmente amplio. Pero un manual de consulta debe servir también un poco de diccionario, sin olvidar que las figuras son muchas (demasiadas) y aparecen recurrentemente en el análisis actual (no sólo lingüístico) de todo tipo de textos. Algunas reaparecen excepcionalmente, pero justamente por ser menos comunes y, por ello, menos conocidas, merecen un lugar en una revisión informativa.

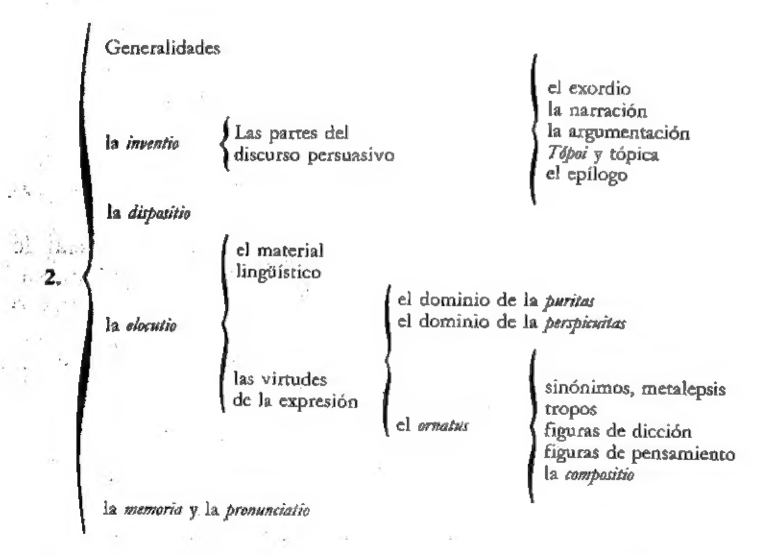
Los ejemplos —cogidos al vuelo en la conversación cotidiana, en transmisiones radiofónicas o televisivas (pocos), encontrados en los mensajes publicitarios, rescatados de la memoria cuando se trataba de frases hechas, extraídos de textos de todo tipo— documentan la lengua escrita con claro predominio. Esto es así a pesar de la intención inicial de su compilador, firmemente convencido de la universalidad de los hechos retórico-lingüísticos, que se encuentran indistintamente en todos los registros de la lengua común y no son meros objetos suntuosos que pertenecen exclusivamente a la literatura. Sin embargo, ha prevalecido la fascinación del lujo, puesto que era cómodo y fácil encontrar ejemplos de mejor factura en los textos literarios, y no es difícil hacerse cargo de que un manual, que es un género sin pretensiones, necesita un poco de aire fresco para que pueda leerse sin fatigas. Es un modestísimo remedio, se me dirá, ampararse en los fragmentos de autor para darle un respiro a la obra. Pero ahí está: no hemos querido, ni podido, hacerlo mejor.

La elección de los ejemplos ha sido casi casual: en un paisaje lingüístico-literario que se ha recorrido sin sistematicidad ni premeditación, en zonas acotadas, dando preferencia a la modernidad pero con incursiones en un pasado próximo o lejano, el cazamariposas ha capturado fragmentos de discursos ilustres y de otros menos conocidos, de épocas y calidades diversas. La captura revela, ciertamente, unas preferencias, aunque algunos autores predilectos, quizá por ello mismo, han sido evitados. El azar de la elección, por un lado, y, por otro, el número relativamente restringido de los autores y de los tipos de texto a los que se ha recurrido quieren dar una idea, respectivamente, de la densidad de los hechos retóricos y de la amplitud de su campo de dispersión. Están tan extendidos que basta abrir un libro o prestar atención a las palabras de la gente para encontrar alguno. Son tan frecuentes que bastan unos pocos textos (bastaría uno solo, bien escogido) para encontrar todos los ejemplos que se deseen.

La tercera parte, como se ha dicho, es una relación parcial de noticias acerca de las tendencias actuales. Son muestras representativas, ciertamente, pero limitadas a algunos momentos del variado ámbito de los estudios retóricos. La *captatio benevolentiae* no es aconsejable en una ocasión como ésta, y tampoco serviría excusarse por las limitaciones impuestas a este trabajo: no hace falta decir que las exigencias editoriales, sus destinatarios (estudiantes, y no especialistas) y, por ello, la finalidad didáctico-informativa del libro, han determinado su extensión. Mucho es (esperamos que, al menos, no sea demasiado) lo que ha quedado fuera, por necesidad y, quizá también, por el cansancio de quien lo ha escrito, que, a su pesar, se reconoce en el retrato que hizo Voltaire de aquél al que, a falta de *esprit*, «d'esprit d'autrui par supplément servait»:

> il entassait adage sur adage, / il compilait, compilait, compilait; / on le voyait sans cesse écrire, écrire / ce qu'il avait jadis entendu dire.

La numeración de las partes (1-2-3), de los capítulos y de los correspondientes párrafos y subpárrafos es estrictamente progresiva porque facilita y simplifica los reenvíos interiores en el texto, pero no refleja la jerarquía de los argumentos. Esto puedo considerarse negativo en la parte 2, en la que una numeración que manifestase las relaciones de inclusión de los parágrafos en los capítulos y de las partes de cada parágrafo daría un panorama correcto e inmediato de las relaciones entre las distintas partes de la materia tratada (pero, a cambio, se habría tenido que aceptar, por ej., que si se numera la segunda parte con II, y la *elocutio* con II.3 y el *ornatus* con II.3.2.3, y las figuras de dicción con II.3.2.3.3., y, por último, las figuras de dicción por alteración de orden con II.3.2.3.3.3., una figura como la *adiunctio,* pongamos por caso, habría de indicarse con un tren de cifras como II.3.2.3.3.3:[28] (b), lo cual acabaría por anular las ventajas de la numeración 'jerarquizante'). Como remedio previo de los defectos de la numeración adoptada, se ofrece a continuación un esquema —solamente para la parte 2— de las distintas secciones y de sus respectivas relaciones de inclusión:



Se ha utilizado la negrita cuando un término técnico es objeto de definición por primera vez. Se indica la *cantidad* de la penúltima sílaba de las palabras latinas (con el signo de la *larga* (-) sobre las vocales largas y con el de la breve (U) sobre las vocales breves) para que pueda deducirse la posición del acento tónico.

Se han adoptado las normas convencionales de trasliteración de términos griegos; el acento de los diptongos, que en griego se coloca sobre el segundo elemento, se ha colocado aquí sobre el primero para evitar confusiones en la pronunciación. Ha de notarse que el sonido transcrito con la letra *g* es, en griego, siempre velar; por ello, los vocablos transcritos como *génos, aitiología,* etc., han de leerse como *guénos, aitiloguía.* Por lo demás, la transliteración del griego corresponde a la que dieron los latinos (para los que, no hace falta añadirlo, las letras *c* y *g* indicaban sonidos velares incluso ante vocal palatal, *i, e*).

Se utiliza la cursiva (además de en la bibliografía, para los títulos de libros y revistas, y en la ejemplificación, para los títulos de composiciones poéticas):

(a) para señalar los fenómenos analizados en los ejemplos y para subrayar una noción en la partes explicativas del texto;

(b) cuando se hace referencia a una palabra (por ej., «el término *metabole..* »)

Las comillas dobles (además de para los títulos de los artículos en la bibliografía) se emplean:

(a) para indicar las citas;

(b) para hacer referencia a los significados de las palabras (por ej.: el término *metabole* significa «alteración»).

Las comillas simples advierten, en cambio, de que el término encerrado en ellas ha de entenderse en una acepción especial, con reserva, etc.; equivalen a un «por así decir...»; por convención tipográfica pueden tener el valor de comillas dobles en el interior de una cita, y con el mismo fin se ha usado, aunque raramente, la cursiva. En algunos casos, se han utilizado las comillas simples en lugar de la cursiva en las expresiones compuestas de más de una palabra.

La negrita tiene también la finalidad de señalar las denominaciones de los temas de estudio (generalmente, de términos técnicos) cuando éstos aparecen por primera vez como objeto de un tratamiento individual.

1. Datos históricos

Este primer capítulo constituye una reseña de algunos datos fundamentales entresacados de una larga historia de dos milenios y medio de antigüedad. No se ha intentado hacer un esbozo, ni tan siquiera sumario, de la historia de la retórica: era imposible, en tan pocas páginas, delinear las características y los movimientos paralelos o correlativos respecto del desarrollo de la filosofía y, especialmente, de la dialéctica, así como de los avatares de la elocuencia política y forense, y, en el ámbito filosófico y literario, de las elaboraciones de la estética, de la poética y de las teorías literarias[1]. Nos ha parecido oportuno, sin embargo, recordar algunos datos preliminares e indispensables sobre la retórica griega y latina, y, especialmente, sobre la sistematización aristotélica, que se ha mantenido como el fun-

[1] Referencias bibliográficas fundamentales para la historia de la retórica: son de cómodo manejo, para las épocas griega y romana, el original esbozo de Barthes 1972 y el ágil de Plebe 1988, además de Riposati 1951 (para la época griega) de Leeman 1963 (para la época romana) y de los clásicos Kennedy 1974[6] y 1972; Barilli 1979, importante también por la Guía Bibliográfica, es una densa historia de conjunto, desde los griegos hasta hoy, completada y profundizada recientemente con los artículos de Barilli 1984. Florescu 1971 es una pionera visión de conjunto. Para la Edad Media, es rico en información Murphy 1983, pero véanse en primer lugar Curtius 1965[5] y Faral 1962[2], además de Zumthor 1973 [1963]. Para el Humanismo, remitimos por ahora a Garin / Rossi 1953, a Garin 1958[2], a Vasoli y a Garin 1976. Se indicarán en su momento los estudios específicos sobre los periodos sucesivos. Para un amplio panorama de las retóricas y poéticas dominantes en Italia desde la Edad Media hasta hoy, se recomienda Battistini / Raimondi 1990. Battistini (1985) ofrece una revisión sintética y bien documentada de las direcciones, temas, métodos y prospectivas, y lista las principales revistas especializadas: *Quarterly Journal of Speech, Speech Monograph, Philosophy and Rhetoric, Rhetorik,* a las que han de añadirse, al menos, *Argumentation* y *Rhetorica*. *Rhetoric News Letter* es el boletín de la International Society for the History of Rhetoric.

damento principal de los tratados posteriores. De ella ofrecemos algunas instantáneas: apuntes de hechos a los que han de referirse tanto la descripción del *corpus* clásico y las apostillas ocasionales sobre las neorretóricas de las que se ocupa el segundo capítulo, como los temas tratados en el capítulo tercero.

1.1. La retórica antigua. Los orígenes

Siracusa, primeros decenios del siglo v a. C.: dos tiranos, Gelón y su sucesor Gerón I, llevan a cabo expropiaciones masivas de terrenos para distribuir lotes a soldados mercenarios. Cuando, en el 467 a. C., una insurrección derroca la tiranía, comienza una larga serie de procesos para reclamar las propiedades confiscadas. Con una inclinación natural a la argumentación y a los enfrentamientos judiciales (*cum esset acuta illa gens et controversiae nata,* escribiría Cicerón cuatrocientos años después)[2], los litigantes sabían atacar y defenderse con una eficacia y precisión instintivas. Sólo faltaba proveerles de un método y de una técnica codificados, y es ésta la tarea que habrían llevado a cabo **Córax,** ya en actividad en tiempos de la tiranía, y su discípulo **Tisias,** considerados por ello, según una tradición muy difundida, como los fundadores de la retórica. Su preceptiva se apoyaba en el principio siguiente: lo que *parece verdad* cuenta mucho más que lo que *es verdad;* de ahí la búsqueda sistemática de las pruebas y el estudio de las técnicas adecuadas para demostrar la verosimilitud de una tesis.

Los primeros pasos de la retórica están marcados por oposiciones elementales: como sistema de teorías, técnicas y preceptos, va unida y, a la vez, se contrapone a la elocuencia como virtud espontánea, y se rige, en su interior, por la confrontación y el contraste entre lo que *es* y lo que *se cree que es* verdad.

Simultáneamente, y también en Sicilia, se desarrollaba otro tipo de retórica, llamada *psicagógica* o «conductora de almas», que hundía sus raíces en los conocidos como «discursos pitagóricos», que se remontaban a los primeros siglos del pitagorismo. Ésta no pretendía convencer de que un argumento dado era verosímil *(eikós)* mediante una demostración técnicamente impecable, sino mediante la atracción que la palabra, sabiamente manipulada, podía ejercer sobre los espectadores. El efecto que pretendía alcanzar era la reacción emotiva, no la adhesión racional; los aspectos más caracterizadores de esta especie de magia de la palabra son el razonamiento por **antítesis,** relacionado con la teoría pitagórica de los contrarios, y la **politropía,** o capacidad de hallar tipos distintos de discurso para los diferentes tipos de auditorio (jóvenes, mujeres, magistrados, efebos...). Se establecían analogías con la medicina, en la que la politropía consistía en encontrar el remedio adecuado para las diversas condiciones y predisposiciones de los pacientes; y con la magia, pariente de la una y de la otra. Una tradición a la que prestará crédito el mismo Aristóteles considera a **Empédocles de Agrigento,** filósofo con fama de mago, el verdadero fundador de la retórica.

Fue Aristóteles el que atribuyó al ambiente pitagórico la definición del concepto retórico de lo «oportuno» *(kairós)* en términos de proporción numérica. La idea de la oportunidad de un discurso según las circunstancias y los interlocutores había estado siempre relacionada con la noción de politropía y tenía implicaciones educativas y sociales con un largo futuro.

En la Magna Grecia del siglo v antes de Cristo, deben, pues, buscarse los orígenes de la retórica occidental. Si se pasa de la preceptiva, de los prontuarios jurídicos, de la teorización acerca de los medios y de los fines, a la elocuencia como «capacidad natural» y como práctica, la cuestión de los orígenes se dilata hasta incluir testimonios antiquísimos: la pregunta retórica de los consejeros y maestros del bien hablar de los héroes homéricos; la obligación, establecida por Solón (VII-VI a. C.), de que todos los acusados debían defender ante los jueces su propia causa, y el consiguiente incremento de la actividad de los **logógrafos** (encargados de redactar discursos forenses para quien no supiera hacerlo por sí mismo).

Ciertamente, la consolidación de la retórica en el mundo griego como arte y técnica del discurso persuasivo está unida al desarrollo de la *pólis* y a la institución de la democracia: esto es, cuando las polémicas políticas, la voluntad de conquistar el favor de la asamblea a fin de ser elegido para un cargo público y los debates sobre cuestiones de interés común imponen que se sepa defender la tesis propia y demoler la de los adversarios. La retórica, como expresión de la libertad de palabra, se opone al ejercicio autoritario del poder.

El nacimiento de la retórica está unido también al descubrimiento y reconocimiento del valor cognoscitivo y educativo de la reflexión sobre la lengua. Ya se sostuviera la concepción, de ascen-

[2] *Brutus,* XII, 46.

dencia pitagórica, de la arbitrariedad de los signos lingüísticos (los nombres se asignan «por convención» a las cosas), ya se pensase en una relación «por naturaleza» entre el nombre y las entidades designadas, se consideraba que para conocer la realidad era esencial conocer los signos lingüísticos que la expresaban. De ahí el aspecto, muy pronto evidente, de la retórica como ciencia, además de como práctica, del lenguaje, aspecto que caracteriza el pensamiento y la actividad de Protágoras y Gorgias.

1.2. La retórica de los sofistas

De Sicilia a Atenas. Mediados del siglo v a. C. Edad de Pericles. Los maestros de sofística realizan la mediación de la enseñanza de los legendarios Córax y Tisias y de las doctrinas retóricas que maduraron en los ambientes pitagóricos. Contrario a la interpretación en sentido moral, como hacían los pitagóricos, de lo que es «oportuno» en un discurso, **Protágoras de Abdera** da al *kairós* una aplicación formal: pueden ser oportunas, según los casos, la concisión y la abundancia, y una misma materia puede constituir el objeto de un discurso conciso o de uno amplísimo. Formal, esto es, estilística, es también su idea de la *orthoépeia* como propiedad de la expresión, talento en el que competía con Pericles. La eficacia demostrativa obtenida con la excelencia del decir podía así lograr «hacer del discurso más débil el más potente».

Protágoras desarrolló con originalidad y éxito la doctrina de la antítesis como idea-fuerza de una argumentación, mostrando cómo un mismo argumento puede tratarse desde puntos de vista opuestos.

Era la técnica de la contradicción o *antilogía:* la aportación más escandalosamente innovadora de la retórica sofística.

Son numerosos los testimonios literarios, desde Eurípides hasta Aristófanes y Platón, sobre las competiciones retóricas, concursos de virtuosismo erístico[3] que se desarrollaban según la técnica antinómica enseñada por Protágoras. En el despreocupado relativismo que la inspiraba y que tanto indignó a los enemigos de los sofistas (en primer lugar, a Platón, que reprobó en el *Eutidemo* la práctica de la antilogía) pueden hallarse, sin embargo, sorprendentes intuiciones acerca de la organización formal del discurso, así como acerca de la facultad probatoria, opuesta a presuntas verdades absolutas. Recuerdan, aunque lejanamente, la noción moderna de relativismo científico, que, aplicada a las experiencias humanas, significa tan sólo que, en materia de hechos opinables (no pocos en el conjunto de lo real y lo posible), lo que cuenta es encontrar la razón más convincente.

La retórica aparece fundida inextricablemente con la poética del primer autor (rétor y filósofo) del que poseemos un tratamiento explícito de temas retóricos: **Gorgias de Lentini,** el otro gran sofista, alumno de Empédocles, empapado de pitagorismo, que llegó a Atenas, desde Sicilia, en el 427 a. C., año del nacimiento de Platón. En el *Encomio de Elena,* uno de los dos discursos de Gorgias que han llegado hasta nosotros, se exalta el poder psicagógico de la persuasión (*peithó*). Ésta actúa a través del engaño (*apáte*), de la ilusión o fascinación poética que el *lógos* (la palabra, el discurso) es capaz de provocar: «acercándose a la opinión del alma, su poder encantatorio la fascina, la persuade, la seduce y la modifica con una ilusión mágica»[4].

Gorgias distinguió, en primer lugar, varios tipos de discurso: los *lógoi* de los filósofos de la naturaleza, la oratoria judicial y la dialéctica filosófica. Es también de Gorgias la primera identificación de 'figuras': recursos formales como el isocolon (correspondencia del número y disposición de las palabras entre los miembros de un periodo) y el homotéleuton (igual terminación de palabras en las distintas partes del isocolon), ingredientes de la prosa poética, de la «composición a la manera de Gorgias» (*gorgiázein*), y, sobre todo, la antítesis, base de la dialéctica.

Cinco siglos más tarde, Plutarco escribiría la definición más compleja de la retórica gorgiana, atribuyéndole la virtud de haber anticipado sus desarrollos futuros: «La retórica es el arte de hablar; su fuerza reside en ser el artífice de la persuasión en los discursos

[3] **Erística,** del griego *erízo,* «disputo, contiendo»: arte de conducir al adversario a una contradicción en la disputa, y de identificar las debilidades internas de una argumentación no con el fin de contribuir a la búsqueda de la verdad, sino para poner al adversario en dificultades. La erística, considerada como un artificio dialéctico estéril, pero como una invitación al esclarecimiento del lenguaje, ha servido, históricamente, en las disputas científicas (por ejemplo, en las discusiones de los lógicos y de los matemáticos sobre las nociones de «infinito» y de «totalidad») para poner en evidencia los puntos oscuros y confusos.

[4] *Encomio de Helena,* trad. Rostagni 1955.

políticos sobre cualquier materia; crea convicción y no enseñanza; sus argumentos propios son, sobre todo, lo justo y lo injusto, el bien y el mal, lo bello y lo feo»[5].

1.3. Contra los sofistas: Platón

El éxito de los rétores-sofistas fue enorme; el mismo Sócrates fue considerado uno de ellos, hasta el punto de que *Las Nubes* de Aristófanes lo caricaturiza como maestro de sofística.

Evidentemente, Sócrates era ducho en una especial y personalísima *téchne rhetoriké,* ya que a Platón, su discípulo y exégeta, se le planteó muy pronto el problema de la relación entre la retórica y la filosofía. El resultado fue una severísima condena de la retórica practicada por los sofistas y la afirmación de su contrapartida filosófica: la dialéctica. A la primera, entendida —y rechazada— como un ejercicio meramente formal de persuasión que no repara en los temas sobre los que se aplica, dedicada a «distraer» a la multitud mediante la seducción de su elegancia encantatoria y de sus sonoridades vacuas, le opuso Platón la dialéctica como arte de la discusión, formalmente adecuada a unos contenidos específicos y destinada al análisis de los argumentos de los discursos, a su descomposición en elementos fundamentales y a su reordenación en categorías esenciales.

Con Platón, la *epistéme* (la ciencia) prevalece sobre la *dóxa* (la opinión), la certidumbre de la verdad sobre la mutabilidad de lo opinable. Es una inversión de la posición de los sofistas. En el *Eutidemo,* uno de los diálogos platónicos del periodo juvenil o socrático, se le niega a la retórica —que pertenece al dominio de la *dóxa*— no sólo el carácter de ciencia, lo cual era obvio hasta para los sofistas, sino también el de *téchne,* el de «arte» o técnica, que los sofistas le atribuían. Y como en el *Eutidemo,* en el *Gorgias,* el diálogo juvenil en el que Platón desarrolla más profundamente el problema de la esencia de la retórica, ésta se define como una habilidad empírica: «ya que carece de toda comprensión racional de la naturaleza de las cosas a las que se refiere [...]: y por ello no sabe indicar la causa de cosa alguna» *(Gorgias,* 465a).

De entre los diálogos platónicos, el *Gorgias* es el más acerbamente antirretórico y antisofístico: al igual que la sofística es el remedo y la contrahechura de la actividad legislativa, la retórica es el remedo del arte de dispensar justicia; estas pseudotécnicas pertenecen a un único tipo de habilidad, la adulación *(kalokéia)* capaz de persuadir.

[5] Cfr. Plebe: 1988:32-33.

La persuasión retórica no repara en la materia sobre la que disputa: «no es necesario que la retórica conozca los contenidos; le basta descubrir una cierta técnica de persuasión de modo que los legos crean saber más que los entendidos» *(Gorgias,* 459a). Pero esta afirmación no correspondía a los principios enunciados por el sofista Gorgias, que, en su clasificación de los discursos, requería del rétor un conocimiento seguro de los argumentos, tanto de los «meteorológicos» (esto es, de ciencias naturales) como de los judiciales o filosóficos.

En el *Fedro,* el diálogo que pertenece al periodo de madurez y de influencia pitagórica, Platón vuelve a ocuparse de la retórica. No para condenarla globalmente, sino para distinguir la verdadera retórica de la falsa mediante la antítesis entre ser y apariencia. Es falsa la retórica que hace ostentación de una apariencia de verdad, que sigue y lisonjea la opinión del juez y no pretende «aprehender lo que es realmente justo». Es verdadero el «tipo de arte que dirige las almas mediante la palabra, no sólo en los tribunales o en las reuniones públicas, sino también en la conversación privada [...] y tanto en las cuestiones pequeñas como en las grandes» *(Fedro* 261), el que es «capaz de conducir al oyente hasta la verdad y hacer que la verdad actúe en el oyente» (Garin 1970:100). El componente psicagógico de la retórica verdadera lograría que el conocimiento de las «ideas» se correspondiera con el conocimiento de los ánimos:

> una vez que se hubieran descubierto las correspondencias exactas, lo opinable se evaporaría, y, con ello, la elección, las probabilidades, lo contingente. Lo propio de la retórica, es decir, «la sombra de la verdad», no puede dejar de disiparse ante la luz de la verdad; y así será, según la tesis de Platón, cuando la psicología científica haya expulsado a lo verosímil de su último refugio. La «verdadera» retórica no es sino el conocimiento del mundo ideal *más* la ciencia de las almas.
>
> (Garin 1970:101)

Un discurso persuasivo fundado en estos principios tiene un método preciso, el de la dialéctica. Sin la dialéctica (resultado de una *síntesis* que extrae la definición del argumento de la revisión de

las distintas nociones que conciernen a una idea y del análisis que descompone la idea en sus elementos constitutivos) no puede existir ningún tipo de discurso que no sea fútil o reprobable[6].

La posición antisofística de Platón, que, como es habitual, se vuelve más rígida en sus momentos más sobresalientes, actúa en el fondo de todas las denigraciones posteriores de la retórica, en la desconfianza hacia las teorías y la práctica del arte del decir que ha conformado una parte notable de los prejuicios que se han sedimentado en el curso de los siglos: las llamadas «ideas recibidas» sobre las que se fundamentan las acepciones negativas del término *retórica*. He aquí una lista provisional: la retórica no es un arte veraz, sino un conjunto de artificios (de falacias, de formas hueras), y, por ende, un engaño, lo opuesto a la espontaneidad y a la sinceridad; la persuasión, que es una manipulación del consenso por parte del que es más astuto y sabe cómo embaucar a los ingenuos, se ejecuta en materia de dudosa consistencia, sobre las que el acuerdo no es general, y usa a menudo los trucos del prestidigitador; la multitud es su destinatario natural, mientras que la búsqueda de la verdad y del conocimiento requiere un intercambio dialéctico entre los interlocutores; por ello, la retórica es una actividad estéril desde el punto de vista cognoscitivo.

1.4. El arte de la prosa

Ática, siglo IV antes de Cristo, siglo de la filosofía y la elocuencia. La forma literaria dominante es la prosa. Platón, filósofo artista, da pruebas insuperables; los grandes oradores políticos (Isócrates, Demóstenes, Esquines) acrecientan la elocuencia, para la que la retórica, especialmente por obra de Gorgias, había ya establecido esquemas de técnicas argumentativas y reglas para la expresión que podían constituir una 'prosa de arte' capaz de competir con la poesía en la armoniosa disposición de las partes, en los ritmos y en las sonoridades.

Entre los oradores, Isócrates, que había sido discípulo de Gorgias y había seguido también las enseñanzas de Sócrates, tuvo una escuela de elocuencia, una escuela famosísima, muy frecuentada.

[6] Fue, paradójicamente, un discípulo de Platón, Teodectes de Fasélide (mediados del siglo IV a.C.), al que conocemos por testimonios indirectos, el que compuso el primer tratado sistemático de retórica, anterior a los tratados de Anaxímenes de Lampsado y de Aristóteles (véase Plebe 1988:49-51).

Isócrates conciliaba el adiestramiento en el hablar elegante y persuasivo con la educación para la vida civil, la búsqueda teórica y práctica del primor formal y de la eficacia demostrativa con las instancias morales y filosóficas sobre las que fundar la dirección de las conciencias y de las conductas sociales. Platón, rival de Isócrates en la formación de los jóvenes, le fue hostil, y también Aristóteles fue un crítico severo que le reprochó que se ocupara exclusivamente de formas hueras.

Aunque se interesaba por problemas de ética y de 'cultura general', como se diría hoy (el buen orador, según Isócrates, debía tener una excelente reputación y una vasta cultura), la retórica isocrática no producía filosofía, pero, en compensación, reforzaba el bagaje instrumental necesario para la teoría y la práctica del discurso. Según una opinión bastante difundida, la competencia de esta escuela de recursos estilísticos fue la que indujo al mayor teórico de la disciplina, Aristóteles, a dedicar una parte de sus reflexiones (el tercer libro de la *Retórica*) a la *léxis*, esto es, al 'modo de expresarse'.

1.5. La retórica aristotélica

La gran sistematización aristotélica de la retórica comprende: «una teoría de la argumentación que constituye el eje principal y que proporciona, al mismo tiempo, el nudo de su articulación con la lógica demostrativa y la filosofía [...], una teoría de la elocución y una teoría de la composición del discurso»[7].

Al comienzo del tratado, Aristóteles escribe:

> La retórica es análoga a la dialéctica. Ambas se ocupan de objetos cuyo conocimiento es, en cierto modo, propio de todos los hombres, y no de una ciencia específica.
>
> (*Ret.*, I, 1, 1354a)

Su función «no es persuadir, sino encontrar los medios de persuasión para cualquier argumento». La tarea del teórico es ocuparse de los argumentos probantes o probatorios (*písteis*): no de los artificiales (*átechnoi*), que se utilizan como datos de partida y que son los testimonios, las confesiones logradas mediante tortura, los documentos escritos, etc. (cfr. más adelante, 2.6), sino de los técnicos (*éntechnoi*), que han de ha-

[7] Ricoeur 1981:9.

llarse mediante la aplicación de un método. Una *pístis* es una demostración, de la que hay dos tipos: el ejemplo y el entimena. Dialéctica y retórica se sitúan así en paralelo: esto es, lo que en la primera es la *inducción,* en la segunda es el **ejemplo:**

> demostrar, partiendo de una multitud de casos semejantes, que algo es de un modo determinado
>
> (*Ret.*, I, 2, 1356b)

lo que en la primera es el *silogismo,* en la segunda es el **entimema:**

> cuando, dadas ciertas premisas, resulta de ellas una cosa diversa y ulterior por el hecho de que son así universalmente o en la mayor parte de los casos
>
> (*Ibid.*)

La diferencia reside en que el silogismo lógico proporciona una verdad irrefutable, mientras que el entimema llega a conclusiones probables y refutables.

Los ejemplos pueden ser históricos o inventados (los que aún hoy se llaman, con denominación latina, *exempla ficta*). De entre estos últimos, Aristóteles distingue dos especies: las parábolas,

> son parábolas los discursos socráticos. Por ejemplo, si uno dice que no es necesario sortear los magistrados; sería, de hecho, como si se nombrase a los atletas no porque saben participar en las competiciones, sino porque los designa la suerte
>
> (*Ret*, II, 20, 1393b)

y las fábulas (como las esópicas), que aun componiéndose como las parábolas, evidencian las analogías.

Hay que recurrir a los ejemplos sólo cuando se carece de entimemas. Un entimema aristotélico es el siguiente:

> si ni siquiera los dioses saben todas las cosas, con mucha más dificultad las sabrán los hombres
>
> (*Ret.*, II, 23, 1397b)

que está basado en el lugar común «de lo más y lo menos»:

> si no se puede atribuir un predicado a la cosa a la que le es más propio, es evidente que no puede atribuírsele a aquella para la que es menos apropiado
>
> (*Ibid.*)

una de las premisas está sobreentendida, a saber, que los dioses sepan más que los hombres.

La expresión «concisa y sintética» es el rasgo estilístico que Aristóteles asigna al entimema; es también uno de los rasgos que caracterizan las técnicas modernas de persuasión, y, en primer lugar, las publicitarias, en las que abundan los argumentos basados en premisas implícitas. Omitir una premisa significa dar por descontado lo que en ella se afirma, y, por tanto, no someterlo a duda o discusión, con el fin de influir de manera directa y penetrante en las decisiones de los destinatarios. Muchos mensajes publicitarios podrían de hecho corresponderse con lo que Aristóteles entendía por «entimemas aparentes», semejantes a las argumentaciones dialécticas que parecen silogismos pero no lo son. El siguiente es un caso que pertenece a uno de los nueve tipos establecidos por el filósofo:

> Dionisio es un ladrón, porque es malvado

que muestra la ausencia de silogismo, porque «no todo hombre malvado es un ladrón, si bien todo ladrón es un hombre malvado» (*Ret.*, II, 24, 1401b).

En un artículo de Eco (1976:3) se desenmascara el falso silogismo sobre el que se ha construido un mensaje publicitario. Una parte del mensaje en cuestión decía así: «¿Quieres saber cómo distinguir un Bic Cristal con punta de diamante de los bolígrafos comunes con punta metálica? El imán atrae al bolígrafo con punta metálica. No atrae a Bic Cristal porque el diamante no es atraído por los imanes.» Premisa del razonamiento: «Sólo Bic tiene la punta de diamante» (y por eso escribe mejor). Eco argumenta:

> Para probar las premisas se sugiere una prueba inductiva, esto es, la verificación del imán. Pues bien, el Bic no resulta atraído por el imán (y estoy dispuesto a creerlo). En este punto, sin embargo, se ofrece una deducción implícita del tipo: «Los diamantes no son imantables —Bic no es imantable— por tanto, Bic es de diamante» lo cual es manifiestamente falso, en primer lugar, porque ninguna afirmación puede deducirse de dos negaciones, y, en segundo, porque el hecho de que los diamantes no sean imantables no excluye que haya otras cosas no imantables, como los conejos, las peras, los licenciados en Derecho, Gina Lollobrigida [...]

Las premisas de los silogismos, dialécticos y retóricos, se extraen de los *tópoi,* «lugares» (cfr., más adelante, 2.6), que son de dos tipos: *comunes* y *propios.* Un ejemplo de los primeros es el lugar «de lo más y de lo menos» ya recordado:

> de hecho, a partir de él se podrán formar silogismos y formular entimemas tanto acerca de la justicia como de la física, o acerca de cualquier argumento: y sin embargo, estos argumentos difieren en cuanto a la especie.
>
> (*Ret.*, I, 2, 1358a)

Estas especies tienen sus *lugares propios;* conocerlos y saber usarlos es la prerrogativa de los expertos de cada una de las disciplinas.

La descripción de los géneros del discurso persuasivo es previa al tratamiento de las premisas de las que han de extraerse los entimemas. De los tres elementos de los que consta el discurso —quién habla, de qué habla y a quién se dirige— el tercero es el que determina la clasificación (nótese que este criterio manifiesta por sí mismo el carácter pragmático de la tipología que de él se deriva). Como hay tres tipos de auditorio (según la práctica ateniense de la época), hay otros tantos tipos de discurso persuasivo, esto es, de géneros de la retórica. Las primeras dos clases de auditorio tienen una característica común: su juicio puede alterar una situación. Deben pronunciarse sobre acciones futuras o sobre acciones pasadas. El oyente que decide sobre el futuro es miembro de una asamblea política; el que decide sobre el pasado es el juez de un proceso. La tercera clase está formada por los espectadores. Éstos no influyen sobre la situación, cuyos cambios se presentan como ya sucedidos. El espectador se pronuncia únicamente sobre el talento del orador. Al primer tipo de oyente le corresponde el **género deliberativo**, al segundo, el **género judicial**, al tercero, el **género epideíctico** (o demostrativo, de *epidéiknymi* «muestro, hago ver, presento»). En el discurso deliberativo, el orador aconseja lo útil y desaconseja lo dañoso. El discurso judicial, de acusación y defensa, se ocupa de lo justo y lo injusto. El discurso epideíctico, de alabanza o vituperio, se centra esencialmente sobre lo bello y su contrario, lo feo.

La tripartición de los géneros retóricos había sido propuesta anteriormente por Anaxímenes de Lampsaco en el mismo siglo, el IV a.C., pero fue Aristóteles el que la sistematizó y el que estableció una tipología correspondiente que constituiría el modelo de la preceptiva posterior. De este modo, el examen del género deliberativo consiste en un tratamiento sintético de los argumentos sobre los que ha de decidir una asamblea (beneficios, guerra y paz, defensa del territorio, importaciones y exportaciones, legislación), de los fines (el bien público y privado) y de los múltiples medios para conseguirlos, de las causas de los bienes, de lo útil en todos sus aspectos y gradaciones y, por último, de las distintas formas de gobierno. El género epideíctico está ilustrado con un compendio de ética en el que se analiza qué es y cómo se manifiesta la virtud, objeto de alabanza, puesto que es buena, y, por tanto, también bella. El examen del género judicial contiene una minuciosa descripción psicológica

tanto de los motivos por los que se actúa y de lo que mueve al hombre a la acción —esto es, el experimentar placer—, como de los tipos de hombres inclinados al delito y de los propensos a ser víctimas de él. Hay, además, un compendio de jurisprudencia que distingue entre el derecho natural y el positivo y los procedimientos oratorios propios de cada uno.

La enseñanza retórica de los siglos siguientes se centró muy pronto en el género judicial: quien supiera dominar una situación procesal sería capaz, sin duda alguna, de actuar con destreza en cualquier otra circunstancia. El género deliberativo, como también le sucedió al judicial, pasó a participar del carácter ficticio —de ficción literaria— propio del género epideíctico cuando, al convertirse en ejercicio escolar, fue perdiendo con el tiempo su carácter propedéutico a la política activa y reduciéndose al único fin de la mera exhibición oratoria. La 'retórica escolar' englobaba bajo el género epideíctico todos los discursos posibles, haciendo patente el avance de la «restricción generalizada» en la que consistiría, según Genette (1976), la historia de la retórica desde Córax hasta hoy. La trasposición de la noción de lo 'bello' (coincidente con la de lo 'bueno') del objeto del discurso al discurso mismo terminó por asimilar el género epideíctico a la literatura. El resultado final fue la llamada literaturización de la retórica, de una retórica ya disgregada, en la que el género deliberativo estaba unido a la reflexión filosófica y el judicial englobado en la dialéctica.

El segundo libro de la *Retórica* de Aristóteles sienta los conceptos destinados a alimentar la didáctica y la praxis de la disciplina en los siglos posteriores: ***éthos*** —esto es, el carácter, los modos de comportarse del orador, tanto en su profesión como en la vida, y, por tanto, su moralidad— y ***páthos*** —es decir, el conjunto de pasiones que han de suscitarse, la vida emocional que se convierte en el objeto de análisis y el motivo de la argumentación. Este desarrollo psicológico de la retórica («dado que la retórica existe en una situación judicial [...] no sólo es necesario atender a que el discurso sea probatorio y convincente, sino también a presentarse uno mismo de una manera determinada y a poner al juez en una determinada disposición», tanto en la deliberación como durante el proceso) se basa en las cualidades que confieren credibilidad —y, por tanto, poder persuasivo— al orador (la prudencia, la virtud y la benevolencia) y procura al autor la ocasión para realizar un breve tratado acerca de las pasiones (la ira y su contrario, esto es, la mansedum-

bre; el amor y el odio, el temor, la vergüenza, la impudicia, el favor y la gratitud, la piedad, la indignación, la envidia, la emulación), con un esbozo de los «caracteres» propios de cada edad y de los bienes de fortuna. El aspecto psicagógico que había caracterizado muchas de las manifestaciones del arte del decir desde sus orígenes encuentra así un lugar en el sistema aristotélico.

Hay un aspecto aún más importante para el ulterior desarrollo de la investigación sobre las formas y los artificios de la expresión (sobre la ***léxis)*** que ocupa el tercer libro de la *Retórica* junto con el examen de las otras fases de la elaboración del discurso oratorio: es la «disposición» de las partes ***(oikonomía),*** que está estrechamente relacionada con la búsqueda de los argumentos ***(héuresis)*** e ilustrada según los tres géneros retóricos; queda, por último, la «declamación», ***hypokritiké*** *[téchne]*: el modo de exponer y de gesticular (esto es, los valores, fónicos, mímicos y gestuales) que el filósofo ya había tratado en la sección de la *Poética* dedicada a la recitación teatral (*hypókrisis*). En la tratadística posterior, las partes del discurso oratorio se convirtieron en cinco con la adición de la «memoria», importante para el éxito del hablar en público.

La teoría de la *léxis* distingue la expresión poética (tanto de la poesía como de la prosa), objeto de estudio de los libros de la *Poética,* de la expresión discursivo-oratoria. El teórico se ocupa de esta última como si se contraviniera a sí mismo, pactando con su lado lógico y con su lado dialéctico, el de las «argumentaciones técnicas». Se ocupa de ella

> no porque sea justo, sino porque es necesario [...] Lo justo sería debatir únicamente los hechos, de manera que todo lo que fuera ajeno a la demostración se considerara superfluo.
>
> (*Ret.,* III, 1, 1404a)

Sin embargo, como es precisamente «lo ajeno» lo que cautiva a los espectadores que no son especialistas —árbitros de la situación—, es oportuno cuidarlo por las mismas razones por las que en la técnica de la demostración —que simplifica el procedimiento silogístico en el entimema— se toma en cuenta la conveniencia de no aburrir al público y de no exigirle operaciones mentales demasiado complejas o abstrusas.

Las preceptivas posteriores se remitirán a Aristóteles en lo que concierne a las 'virtudes de la elocución', de las que el filósofo enuncia las siguientes: la claridad, la adecuación (esto es, que la expresión sea conveniente y adecuada a la situación tanto en concisión como en abundancia), la naturalidad y, como condición previa de todas ellas, la corrección. A propósito de esta última, diseña un prontuario gramatical de lo que se requiere para expresarse con pureza lingüística, de modo que «lo que se escribe» resulte «fácil de leer y fácil de pronunciar» (*Ret.,* III, 5, 1407b). Es también deudora de Aristóteles toda la doctrina sobre la metáfora, la comparación y otros muchos elementos del *ornatus* (la coordinación, la antítesis, la parisosis o isocolon, el homotéleuton, la agudeza...). Aristóteles asigna a la metáfora un lugar central: nada menos que la facultad de conferir claridad a la elocución, además de complacencia y elegancia, puesto que su función principal reside en percibir relaciones de semejanza (las analogías) entre cosas lejanas. La destreza metafórica es común al rétor y al poeta: es el lugar de encuentro de la poética y la retórica, como lo es también la consideración del metro (en la poesía) y del ritmo (en la prosa).

La capacidad para establecer relaciones imprevistas (piedra angular del discurso metafórico), para abreviar la expresión mediante la elisión de algunos pasajes (mecanismo del entimema), para tejer paradojas y adivinanzas, para jugar con dobles sentidos, son ingredientes de la agudeza. El doble sentido de la palabra griega *arché* («dominio» y «principio») permite a Isócrates construir una «sentencia ingeniosa» cuando dice a los atenienses que reparen en que el dominio *[arché]* del mar no se convierta en principio *[arché]* de los males (cfr., *Ret.,* III, 11, 1412b). En la teoría aristotélica de la comicidad hay ecos del pensamiento de Gorgias:

> la mayor parte de las frases ingeniosas se derivan de la metáfora y de la sorpresa que produce el engaño.
>
> (*Ret.,* III, 11, 1412a)

Para «sorprender con el engaño» y producir un efecto cómico, la *léxis* dispone de mecanismos formales: además de la acuñación ingeniosa de palabras compuestas, la homonimia y la homofonía, que producen efectos paronomásticos (cfr. aquí en 2.17:[8]):

> la sustitución de una letra en una palabra puede eliminar el significado original y conferirle el de la nueva palabra resultante
>
> (*Ret.,* III, 11, 1412a)

Como observa Barilli (1979:25), este mecanismo es uno de los que caracteriza el chiste, y Freud, de hecho, lo analizó minuciosamente:

ciertamente, Aristóteles no se pregunta por qué éste no es un caso general de la «maravilla» suscitada por la unión de cosas remotas, y por qué, en cambio, nos provoca la reacción específica de la risa: se le escapa la agresión a los valores bajos, libidinosos o insolentes, sobre los que Freud fundaría su interpretación muchos años más tarde.

Aristóteles no alude apenas a las connotaciones de la comicidad, pero, aun así, determinó su tratamiento, que llegaría a ser inexcusable, en los tratados posteriores de arte oratoria. Es interesante que el tema de la comicidad del discurso haya sido retomado, en nuestros días, por Olbrechts-Tyteca (1977), colaboradora de Perelman en la construcción de una neorretórica de ascendencia aristotélica.

Teofrasto fue el continuador directo de Aristóteles en la elaboración de aspectos parciales de la doctrina retórica, entre las últimas décadas del siglo IV y las primeras del siglo III a. C. Teofrasto, cuya obra se ha perdido (tenemos noticias de ella por citas fragmentarias y, especialmente, por los comentarios y paráfrasis de Cicerón), introdujo una triple división del estilo (sublime, medio, humilde) que tuvo una gran difusión en épocas posteriores, y que constituía un desarrollo del precepto aristotélico de atenerse a lo 'conveniente' *(prépon)*, esto es, de encontrar, para cada materia y situación (circunstancias, destinatarios), el modo más apropiado de expresarse.

Dentro de la escuela platónica se produce un cambio de perspectiva respecto de la retórica. La **Nueva Academia,** al sustituir el principio de la verdad por el de lo persuasivo *(pithanón)*, se inclina hacia el ámbito de la *dóxa*. Un razonamiento persuasivo es más creíble cuantas más contradicciones supera. Este es el clima en el que se formarán las concepciones epistemológicas de Cicerón[8].

1.6. De los estoicos al agotamiento de la retórica en Grecia

Hacia el fin del siglo IV a. C., Zenón, fundador de la escuela estoica, se pregunta a su vez por la relación entre la retórica y la dialéctica. Su respuesta está encerrada en un gesto, acorde con la concisión extrema que perseguían los estoicos (quien quiera aprender a callar, que vaya a la escuela de los estoicos, comentará Cicerón más tarde): con el puño cerrado, indicaba Zenón el carácter preciso y conciso de la dialéctica, con la mano abierta, la palma extendida y los dedos estirados, los modos verbosos y difusos de la retórica. De nuevo (como en Platón y Aristóteles), reaparece la contraposición entre braquilogía y macrología, con la única y sustancial diferencia, con respecto a Platón, de que la retórica se estimaba no como una práctica, sino como una parte de la lógica (la otra era la dialéctica), cuya función es la de regular la exposición del discurso científico mediante una técnica rigurosa.

[8] Para la noción de *pithànon* y las doctrinas de la Nueva Academia, en relación también con las interpretaciones ciceronianas, véase Nonvel Pieri 1978.

En la misma línea de la tradición estoica, pero con elementos extraídos de otras doctrinas contemporáneas y, particularmente, del eclecticismo de la Academia, se impuso a mediados del siglo II a. C., el sistema retórico de Hermágoras de Temnos, que tuvo un gran eco posterior, especialmente en sus aspectos jurídicos.

Hermágoras dividió el ámbito de las competencias retóricas en *théseis* («tesis»), cuestiones generales, e *hypothéseis* («hipótesis»), controversias sobre casos particulares. Los latinos, que adoptaron rápidamente las innovaciones terminológicas de Hermágoras, tradujeron el primer término como *genus infinitum* (o *quaestio infinita / communis / generalis*, o también *propositum*), «cuestión indefinida / general», referida a clases de individuos y situaciones típicas, y el segundo término como *genus definitum* (o *quaestio finita / specialis*, o también *causa*), «cuestión definida», esto es, que concierne a personas, circunstancias, lugares y momentos. Ejemplos de *quaestio communis* en los tres géneros oratorios aristotélicos: en el judicial, «si es justo que una mujer que ha asesinado a su esposo sea asesinada por su hijo»; en el deliberativo, «si se han de sortear los magistrados»; en el epideíctico, «por qué las bellas artes son de utilidad pública».

La bipartición en «tesis» e «hipótesis» correspondía a la distinción aristótelica entre lugares comunes y lugares propios o específicos, y estaba destinada a reavivar el debate entre rétores y filósofos, dado que aquéllos pasaban a ocuparse de argumentos de ámbito general que los filósofos consideraban su patrimonio especulativo.

Otra innovación de Hermágoras fue una clasificación de los discursos que tuvo especial importancia en el ámbito judicial, ya que se basaba en la noción de *stásis* (en latín *status causae,* determinación de la

cuestión sobre la que trata una causa). La primera división separaba el **género racional** (que depende del sentido común) del **género legal** (que depende de la legislación en la materia), que, a su vez, se subdividen de la manera siguiente:

a) tipos de género racional:
1. **conjetural:** ¿quién es el autor de la acción encausada?
2. **definitorio** (que concierne a la definición del hecho): la acción, ¿es o no es delictiva?
3. **cualitativo:** ¿con qué intención se actuó?
4. **traslativo:** ¿compete a este juez entender este caso?

b) tipos del género legal:
1. **la letra y el espíritu de la ley**, cuando ambos parecen contravenirse;
2. **las leyes contrarias**, cuando una ley contradice a otra;
3. **la ambigüedad**, cuando es posible más de una interpretación de la norma;
4. **el silogismo**, cuando se quiere inferir, a partir de las leyes existentes, las normas para los casos no previstos explícitamente.

La clasificación de Hermágoras convivió, en la retórica griega y latina, con la tripartición aristotélica de los géneros, a pesar de que sus criterios tipológicos diferían radicalmente; se desarrolló de forma paralela a ella y llegó a englobarla, pero no a sustituirla, y permaneció vinculada, por su rigurosa técnica casuística, a los ámbitos de los estudios jurídicos y de la práctica judicial.

Desde comienzos del siglo I a. C., las dos alternativas formales del discurso, la amplitud y la brevedad, a las que se unió muy pronto la amplitud moderada, evolucionaron en direcciones distintas que tomaron el nombre de sus respectivas escuelas. El estilo **asiático,** exuberante y grandilocuente, se afirmó desde el siglo III a. C. como un producto típico y vivaz de la helenización de Oriente. El estilo **rodio** (o rodense), más temperado, caracterizó la célebre escuela de elocuencia que inició Esquines, adversario de Demóstenes. El estilo **ático**, conciso, lineal y elusivo, nació como reacción al asianismo, como su contrapartida purista y conservadora, hacia el final del periodo helenístico, en el siglo I a. C. Los aspectos estilísticos de la retórica aumentan progresivamente en la preceptiva y en la práctica oratoria, cuyas relaciones con la gramática son cada vez más patentes.

El purismo lingüístico del aticismo conjuga el principio de la imitación de autores canónicos (incluidos en una lista o *canon*) depositarios de la «pureza de la lengua», con el principio de la «regularidad» de

la escritura, y se adhiere a la teoría gramatical de la *analogía* (la lengua se desarrolla y se organiza según reglas definidas rigurosamente), contraria a la doctrina de la *anomalía* (el cambio incesante del sistema depende de la imprevisibilidad de los usos), a la que se remitían los seguidores del asianismo, que, en abierta polémica con el criterio aticista de la imitación, defendían la «originalidad» (es decir, el componer según los impulsos de la pasión) en el plano estilístico y literario. Dos maestros de retórica griega, **Cecilio de Cálate** (Sicilia) y **Dionisio de Halicarnaso** (Asia Menor), cuya actividad se desarrolló en Roma en los tiempos de Augusto, dedicaron su esfuerzo a exponer detalladamente las normas gramaticales y estilísticas: de este tipo son los estudios de Dionisio (famoso también como historiógrafo) sobre el estilo de Demóstenes y de Tucídides. El mismo Dionisio nos dejó una obra de extraordinario interés acerca del orden de las palabras en el discurso.

Al análisis y a la preceptiva de la elocución se oponía, en el frente aticista, la creciente rigidez técnica de la estructura argumentativa: el preceptor de Augusto, **Apolodoro de Pérgamo**, excluía los elementos emocionales de las demostraciones, que debían fundamentarse en hechos desnudos. El debate que suscitaron estas cuestiones determinó la última, en el tiempo, de las obras más importantes de la retórica griega: el anónimo ***Peri hýpsous*** («De lo sublime», que, tras una larga controversia, se ha datado en la primera mitad del siglo I a. C.), «el único tratado de retórica compatible con la enseñanza platónica» (Barilli 1979: 29).

Harold Bloom ha escrito:

> en rigor, el término Sublime o *hypsos* del título debería traducirse como «grandeza», o «punto más alto» e incluso «alta escritura», o bien, como yo diría, «poesía fuerte».
>
> (Bloom 1987:145)

El «héroe» de esta obra, la encarnación ejemplar de la idea que la inspira, es, de hecho, Homero, «el Homero de la *Iliada,* porque en ella la fuerza del poeta no desfallece» *(ibid.,* 146). Las características de la grandeza formal están comprendidas en la idea de lo «sublime», pero no constituyen su esencia: ésta depende, en cambio, de la grandeza interior, que se refleja en los rasgos de los personajes, en el lenguaje, en la acción, es un modo de ser, o de comportarse, más que en un estilo de escritura:

> lo sublime es el eco de un alma grande. Está allí donde un pensamiento desnudo, que carece de voz, es admirable por sí mismo, por su grandeza,

precisamente: lo es el gran silencio de Ayax en la *Nekya*[9], más sublime que cualquier discurso.

(*De lo sublime*, 9, 2)

La retórica del silencio es la que alimentará los grandes momentos de la creación artística: la poesía de lo inefable y la fuerza evocadora del callar que expresa muchas más cosas que la palabra (como en la *Divina Comedia: quel giorno più non vi leggemmo avante* [«aquel día no seguimos leyendo», *Inferno*, V, 138])[10].

La aptitud para concebir pensamientos grandes es la primera y más importante de las fuentes de lo sublime. Es una cualidad innata, al igual que lo es la segunda, «el pathos inspirado y arrebatador». Las tres restantes se adquieren, en cambio, por medio del arte. Son: la especial composición de las figuras (de pensamiento y de dicción), la potencia expresiva en la elección de las palabras y de los tropos y, por último, «la quinta causa de la grandeza es el compendio de todas las que la preceden», el decoro y la elevación de la composición (de la *synthesis*, esto es, de los procedimientos rítmico-eufónicos y de la sintaxis poética, la adecuación y oportunidad de cada elemento del estilo).

El *páthos* es lo que une poesía y oratoria, pero mientras la poesía tiene como fin el extrañamiento, la prosa busca la claridad y la evidencia. Ambas se nutren de la fantasía, de la que se dice, con palabras cargadas de sugerencias:

por lo común, la fantasía se define como todo aquello que produce una idea de la que nace un discurso; el nombre se ha impuesto ahora, sin embargo, para designar a los discursos en los que las cosas se dicen en el entusiasmo de la pasión parece como si se vieran o se pusieran ante los ojos de los espectadores.

(*De lo sublime*, 15, 1)

El análisis de las figuras retóricas y, en general, de los procedimientos de estilo manifiesta una atención consciente a la diferencia entre el artificio y el arte que parece desmentir, en principio, los furores antirretóricos de épocas posteriores (piénsese en el Romanticismo), en nombre del desbordamiento de la pasión y de la urgencia de la fantasía:

En puridad, el advertir la presencia de figuras infunde sospecha y suscita la duda sobre la existencia de una trampa, una insidia, un engaño [...] Por ello, la figura más lograda es la que oculta su condición de tal. Ahora bien, lo sublime y el pathos son, precisamente, un remedio y un auxilio admirables contra los prejuicios sobre el lenguaje figurado: la habilidad técnica, rodeada de belleza y grandeza, lo invade todo y se sustrae a cualquier sospecha.

(*De lo sublime*, 17, 1-2)

1.7. Oratoria y retórica en Roma. Los primeros tratados latinos

La retórica romana y sus productos teóricos principales (desde la *Rhetorica ad Herennium* hasta Quintiliano) son una reelaboración de la retórica griega, y, en concreto, de las teorías aristotélicas y postaristotélicas. Son originales, en cambio, la disposición de las materias, las interpretaciones jurídicas y las propuestas procesales, el valor educativo (de formación cultural y moral, además de especial y técnica) asignado al estudio y a la práctica de la elocuencia y la sistematicidad de las formulaciones didácticas.

El *Brutus* de Cicerón traza un panorama de la oratoria preciceroniana. Los oradores recogidos en él solían publicar sus discursos con fines de propaganda política y moral. Así lo hizo, a principios del siglo II a. C., **Catón el Censor,** cuyas *Orationes,* que no han llegado hasta nosotros, debían disimular todo rastro de artificio para parecer lo más 'naturales' posible y libres de concesiones a la técnica retórica —y, por consiguiente, a la cultura— griega. El orador, según el famoso precepto de Catón, debía ser un hombre probo y recto, hábil con la palabra *(vir bonus dicendi peritus);* el dominio de la materia procuraba habilidades semejantes *(rem tene, verba sequentur).*

En la larga reseña que hace Cicerón de sus predecesores (casi todos los políticos principales de la Roma republicana fueron buenos oradores), sobresalen Escipión Emiliano, Gayo Lelio, Servio Sulpicio Galba, Cecilio Metelo Macedonio, Tiberio y Cayo Graco, más tarde, Marco Antonio y Licinio Craso —que serán los interlocutores principales del *De Oratore* ciceroniano— Cayo Aurelio Cota, y el gran Hortensio. Una oratoria granada que conocemos sólo de manera indirecta.

[9] Es el descenso a los infiernos de Ulises en *Odisea*, XI, 549-564. Ulises intenta «con palabras de miel» hacerse perdonar por Ayax por haberle sustraído, con su habilidad oratoria, el premio de las armas de Aquiles.

[10] El lenguaje de lo inefable en la Edad Media ha sido objeto de un agudo estudio: Colombo 1987.

Los oradores romanos conocieron la *téchne rhetoriké* de los griegos asistiendo a sus escuelas más célebres, especialmente la asiana y la rodia; hay que llegar, sin embargo, al segundo decenio del siglo I (entre el 82 y el 85 a. C.), y no antes, para encontrar una obra retórica escrita en latín: la *Rhetorica ad Herennium*, atribuida hoy, con sólidos argumentos, a un rétor llamado **Cornificio,** y no a Cicerón, como había hecho erróneamente una tradición tardía. Es un manual amplio, en cuatro libros, que añadió la clasificación de Hermágoras a la tipología aristotélica de los discursos y a la división de éstos en partes y cuya descripción de las figuras denuncia la influencia de las doctrinas asiano-helenísticas. El tratamiento técnico está subordinado a la definición previa de los «oficios del orador» y del compromiso moral y civil de su actividad.

La *Rhetorica ad Herennium* realizó una tarea importante: la de instituir la nomenclatura retórica latina mediante traducciones o calcos del griego; son mínimas las variantes que introdujo la tradición posterior. Es también notable la adición de la *memoria* a las cuatro partes organizativas de los discursos (*inventio* o hallazgo de los argumentos; *dispositio* o disposición de los mismos; *elocutio* o expresión; *pronunciatio* o declamación y presentación). La *memoria* es la capacidad de recordar, que se obtiene y se refuerza con procedimientos técnicos específicos, de los que el autor del tratado ofrece una relación minuciosa, predecesora de las artes mnemónicas medievales y renacentistas.

El *De Inventione*, en dos libros (cfr. más adelante, 2.2), es un trabajo juvenil de Cicerón contemporáneo de la *Rhetorica ad Herennium*, a la que se asemeja en el tratamiento de temas comunes. Ambos tuvieron la fortuna de ser los únicos vehículos de transmisión de la retórica antigua a la Edad Media[11].

1.8. Cicerón: el triunfo del arte oratoria

De la preceptiva al debate filosófico: es éste el salto cualitativo que tiene lugar en la retórica romana con las obras del periodo de madurez de Cicerón: el *De Oratore*, en tres libros, la obra maestra de la retórica ciceroniana; el *Brutus*, revisión elegante de la oratoria latina; el *Orator*, importante para la teoría de la prosa y del ritmo; y, además, los tratados menores: el *De optimo genere oratorum*, las *Partitiones oratoriae*, síntesis manualística y clara mediante preguntas y respuestas, y los *Topica*, reformulación de los *Topica* de Aristóteles para su utilización en la práctica jurídica.

En la secular polémica, que reavivaron los estoicos, sobre las fronteras entre la retórica y la filosofía, algunos devaluaron la primera por ser nociva para la administración del estado e inútil para la oratoria misma. La auténtica elocuencia, argumentaban, no necesita secos preceptos y artificios, ni éstos capacitan para el conocimiento y la práctica jurídica. Ya se la considere como una práctica o como una técnica, la retórica queda confinada a un ámbito especializado y restringido, ya que no puede pretender ocuparse de cuestiones teóricas reservadas a la indagación filosófica. En contra de estas afirmaciones, Cicerón realizó una vigorosa defensa de la retórica como «arte» (*ars*) históricamente determinada, esto es, variable en el tiempo y en el espacio, y complementaria de la filosofía, más concretamente, de la lógica y de la dialéctica.

El debate dramatizado en el *De Oratore* (los interlocutores principales son L. Licinio Craso y M. Antonio, que dominaron el foro en la generación anterior a la de Cicerón) pone en contraposición la tesis de la relación mutua entre ciencia y elocuencia (el *sapere* y el *dicere*) y la pretensión de restringir la competencia del orador a la posesión y manipulación del arte verbal. Craso, portavoz de Cicerón, sostiene (en los libros primero y tercero) que el orador debe tener una preparación enciclopédica y debe conocer los fundamentos doctrinales de las artes principales (si bien se excluyen las disciplinas técnico-científicas) si realmente desea incidir en la realidad de su tiempo. La separación entre *res* (cosas, hechos, argumentos, esto es, «contenidos») y *verba* (palabras, «expresión») no es pertinente cuando la retórica se impone tareas prácticas: no ejercitaciones escolásticas, sino verdaderas batallas procesales y acciones políticas responsables.

En el segundo libro, se confía a M. Antonio la exposición de la *inventio*, de la *dispositio* y de la *memoria*. De acuerdo con el carácter de Antonio, se asigna al *ingenium* (la predisposición innata) y a la *diligentia* (la atención escrupulosa a la causa y a las circunstancias anejas) un mayor peso que a la aplicación mecánica de los preceptos escolares. Enseñar, conmover, deleitar (*docere, movere, delectare*) son los

[11] Para la *Rhetorica ad Herennium* son fundamentales la introducción y el comentario de Calboli (cfr. la edición crítica de la obra), a la que se remite también para una revisión analítica de las figuras.

fines, inseparables entre sí, que han de perseguirse de forma coherente en todas las partes de la oración (exordio, proposición o narración, argumentación, conclusión). Una disquisición acerca de lo cómico, intercalada en el monólogo de Antonio y en boca de César Vopisco, retoma los temas y las técnicas que ya había tratado Aristóteles, lo que confirma la importancia de la teoría de la comicidad en el análisis de los mecanismos discursivos.

En el tercer libro del *De Oratore,* le corresponde a Craso tratar la *elocutio* y la *pronunciatio.* La disquisición técnico-preceptista, sin embargo, está introducida mediante una repetición rotunda del tema inicial de la obra: el contenido *(res)* es inseparable de la expresión *(verba),* del mismo modo que la 'cultura general', el saber en su globalidad, es inseparable de la palabra que lo manifiesta y del arte de comunicarlo. La revisión ciceroniana de las propiedades de la elocución, de los elementos constitutivos del *ornatus* (tropos y figuras) y de las cualidades exigidas al perfecto orador (la agudeza del dialéctico, la profundidad de los filósofos, la habilidad verbal de los poetas, la memoria de los jurisconsultos, la voz de los trágicos, el gesto de los mejores actores, *De Oratore,* I, 48), fundamentará el desarrollo de la retórica clásica y la constitución del modelo educativo que la Antigüedad transmite a la Edad Media, en el que la retórica ocupa el centro de las tres primeras artes liberales (entre la gramática y la dialéctica).

1.9. La disputa sobre la decadencia de la oratoria. La Pedagogía retórica de Quintiliano

Con la caída de la república y al consolidación del absolutismo imperial, la elocuencia, también en Roma, se refugia en las escuelas: con las exhibiciones artificiosas de las **declamaciones,** el ejercicio de los preceptos retóricos abandona el compromiso político y civil.

El interés por las declamaciones caracteriza el periodo comprendido entre la primera mitad del siglo I y el siglo V d. C., que se conoce con el nombre de Segunda Sofística. La *declamatio,* ejercicio escolar de composición y recitación, era de dos tipos: la *suasoria,* propia del género deliberativo, se consideraba la más simple, y, por ello, era anterior en el currículum; la *controversia,* que requería un

mayor esfuerzo, era un ejercicio de oratoria forense en el género judicial. **Lucio Anneo Séneca el Viejo** publicó diez libros de controversias y uno de suasorias en el primer cuarto del siglo I d. C., ofreciendo así un rico ejemplario de argumentos y de métodos para tratarlos.

El abandono del compromiso político, sus orígenes y sus consecuencias, son los temas de una obra, el *Dialogus de oratoribus,* atribuida a Tácito (que la habría escrito cuando contaba unos treinta años de edad). En ella se discuten las cuestiones siguientes: si es mejor dedicarse a la oratoria o a la poesía; si es superior la oratoria antigua o la moderna; y, una vez resuelta la disputa a favor de la primera, cuáles son las causas de la decadencia de la segunda. Los tres interlocutores del diálogo son portavoces de tesis distintas. La defensa de la modernidad se sustenta en una ampliación cronológica de sus límites (realmente, el modelo ejemplar de los antiguos, Cicerón, podría haber sido escuchado por personas que aún vivían en el momento de la disputa), en el elogio de la sobriedad del estilo ático (opuesta a la ampulosidad espectacular del estilo ciceroniano), en los beneficios del *otium* literario, que es la consecuencia del abandono del ejercicio activo del poder político (ventajas del estudio tranquilo frente a las turbulencias de la lucha política, y de la vida en la quietud del campo, en soledad meditativa, frente al trastorno de la confusión ruidosa y competitiva de la ciudad). La superioridad de los antiguos sobre los modernos (defendida por el portavoz del autor), que se sustenta en valores éticos, ideológicos y estilísticos, invita a considerar que los responsables de la actual decadencia son las deficiencias del sistema educativo y la vaciedad de las declamaciones escolares, cuya causa es, en última instancia, la desaparición de la libertad política.

Es importante, en el plano teórico, la concepción de que la *eloquentia* (o «capacidad de expresarse») abarca todos los géneros del discurso prosaico y poético. Vuelve, pues, si bien renovada en la forma y en los fundamentos conceptuales, la teoría del sofista Gorgias según la cual tanto la poesía como la prosa eran *lógos: émmetros* la primera, «sometida a las leyes de la métrica», *ámetros* la segunda, «carente de metro». Según Tácito, la *utilitas* y, por tanto, los fines sociales, distinguen la oratoria de la poesía, cuyas características son la *voluptas,* esto es, el «placer», la belleza desinteresada, y el carácter individual que va unido a su condición de operación fantástica.

El gran tratado de Quintiliano, los doce libros de la *Institutio Oratoria,* escritos en pleno siglo I d. C., es contemporáneo a esta obra. Compendia de forma didáctica y envidiablemente clara todas las tesis principales que han determinado el desarrollo de la retórica antigua. No se trata, pues, de una nueva teoría, sino de una *summa* de las doctrinas precedentes, reelaboradas pedagógicamente y confrontadas con precisión y sistematicidad, cuya intención fundamental es la de documentar e incluso conciliar los diversos puntos de vista, sin que ello implique, no obstante, una disminución de la actitud y la conciencia críticas.

Con el apoyo complementario de agudas observaciones psicológicas, Quintiliano expone detalladamente todo aquello que coadyuva, desde la infancia, a la formación del orador: la elección de las personas que se han de ocupar de él en los primeros años, desde el aya al preceptor (examinando pros y contras de la instrucción doméstica de carácter privado y de la escuela pública), la atención a las condiciones naturales del niño, los métodos para inculcarle los rudimentos gramaticales, las nociones de cultura general, la pronunciación y el modo de gesticular. Se pasa entonces a la instrucción retórica propiamente dicha (lectura y comentario de oradores e historiadores, composición y corrección, memorización y declamación). Como el conocimiento de los preceptos del arte resulta indispensable, los últimos capítulos del libro II emprenden su descripción sistemática, comenzando por la delimitación del campo y por su división. En el libro III, tras una detallada relación histórica del nacimiento de la disciplina y de sus cultivadores, se tratan los géneros, los «estados» de la causa y sus partes, la cuestión, la razón y el núcleo de la causa: son los elementos de procedimiento civil y penal, cuya exposición prosigue en los cuatro libros siguientes. Los libros IV, V y VI tratan la *inventio,* que se describe según las partes del discurso persuasivo (exordio, narración, argumentación, etc.; cfr. 2.2-7) en las que se distribuye la materia, con especial atención a las especies, al uso de las pruebas y a los tipos de razonamiento; en el libro VII, junto a las que hoy el código civil llama «disposiciones generales de la ley», se examina la *dispositio* (cfr. 2.8). Los libros VIII y IX se dedican a la *elocutio:* los tropos, las figuras y la *compositio* (cfr. 2.9-20). El libro X (quizá el más conocido, junto al I y el XII) contiene una relación de poetas y prosistas griegos y latinos, cuya lectura recomienda Quintiliano al futuro orador. Sobre cada uno de ellos se ofrecen juicios sintéticos que, además de su importancia objetiva, son un fiel testimonio de la mentalidad y la formación cultural del que los realiza: nos muestran en qué consiste el «punto de vista retórico» en la valoración de autores y textos literarios. Sigue la descripción de los ejercicios, basados en la imitación de modelos: se trata, sin embargo, de una imitación activa, que, en competencia con antecesores ilustres, aspira a superarlos mediante la emulación; sólo así podrá tomar cuerpo la figura del perfecto orador (del *vir bonus dicendi peritus,* de catoniana y ciceroniana memoria) que Quintiliano esboza en el último libro, tras haber tratado, en el XI, las dos partes restantes de la oratoria: la memorización de los discursos y su recitación.

Los tratadistas posteriores, a partir del Humanismo, se reconocen en el modelo de Quintiliano, que gozará de un extraordinario prestigio y que determinará, para bien y para mal, lo que se define como «retórica clásica»: determinará tanto la claridad como la incoherencia de las divisiones, el dominio equilibrado de materiales diversos (de la sofística, de Aristóteles, de Hermágoras, etc.) y la debilidad del pensamiento, por ej., respecto a la cuestión (doctrinal y deontológica) del comportamiento del orador cuando ha de defender lo falso; más aún, la visión global de la cultura y la concepción, peligrosamente reductiva, de la retórica como «ciencia del hablar bien».

1.10. De la Antigüedad a la Edad Media

La Edad Media hereda el conjunto de los sistemas retóricos y poéticos greco-romanos como un bloque único, sin advertir los hiatos, y, menos aún, el fin de una época, en la ininterrumpida transmisión de la cultura antigua.

En la cultura clásica, a partir del siglo II de la era vulgar, había tomado cuerpo la oposición entre la tradición pagana y la naciente teología cristiana. Los elementos más destacables son (1) en el plano jurídico y dialéctico, la elocuencia combativa de los apologistas; (2) en el plano de la comunicación, la antirretórica del *sermo humilis* evangélico.

(1) La tarea de los Padres apologistas es la defensa de la religión cristiana frente a las acusaciones e incomprensiones de los paganos; el género retórico más acorde con la apologética es el género judicial. El *Apologeticum* de **Tertuliano,** escritor prolífico y de sobresaliente destreza retórica y jurídica, ofrece, hacia fines del siglo II, la requisitoria más poderosa y vehemente contra los métodos inquisitivos que conducen a inicuas persecuciones y repugnan tanto al derecho natural como al positivo porque dan lugar a acusaciones ne-

cias y absurdas (de infanticidio, de canibalismo, de prácticas incestuosas, etc.) sin pruebas ni fundamento alguno. La argumentación en defensa de los perseguidos está reforzada por la confutación de los principios y prácticas rituales del paganismo: de éstas, observaba Tertuliano, se habían alejado ya las mejores tradiciones filosóficas griega y romana, sin que por ello hubieran abandonado la alabanza formal y oportunista de las creencias religiosas tradicionales.

Junto a la intransigencia de la apologética más rígida, se esbozaban conductas más conciliadoras respecto de los pensadores precristianos: es ésta la línea moderada que va desde **Minucio Félix** —abogado en Roma, contemporáneo de Tertuliano, ciceroniano en la escritura y en el estilo de argumentación filosófica— hasta **Lactancio** («el Cicerón cristiano»). Testigo de la última persecución diocleciana (303-311) y del edicto constantiniano de conciliación (313), Lactancio pretende el mutuo fortalecimiento de la sabiduría humana y de la fe. Entre los siglos IV y V, la cultura clásica y la cristiana florecen sin excluirse mutuamente.

(2) En la transmisión del mensaje cristiano, la desnuda eficacia de la verdad de la palabra, manifiesta en las Sagradas Escrituras, se contrapone a los tecnicismos de la antigua arte del decir, cuyo desarrollo fue ajeno a la revelación divina y, por ello, no recibió la iluminación del Verbo. En el bando contrario, la mayor parte de los paganos cultos (citamos por el autorizado volumen de Auerbach, 1983²: 48-49):

> consideraba ridícula, confusa y carente de atractivo la producción cristiana primitiva, tanto en sus formas griegas como, sobre todo, en sus primeras formas latinas. No sólo les parecía que el contenido era una superstición pueril y absurda, sino que también la forma era una ofensa al buen gusto: el léxico y la sintaxis denunciaban impericia, eran vulgares y de bajo nivel, y, a menudo, llenos de hebraísmos; muchos elementos parecían bufonescos e incluso grotescos. Los pocos pasajes que, por su fuerza, poseían un innegable poder de atracción parecían una mezcolanza turbia, el producto de una subcultura fanática y sectaria. Reaccionaban, pues, con decisión, con desprecio, disgusto y rechazo. Les parecía inconcebible e intolerable que escritos de esa clase trataran los problemas más profundos, y que ellos encerraran la iluminación y la salvación de los hombres.

La autoridad y el poder formativo de los textos sacros eran tan fuertes que a las reacciones del gusto y de la mentalidad clásicos y de

sus correspondientes hábitos retóricos no siguió, por parte cristiana, ningún intento de «corregir» la lengua y el estilo bíblicos según las formas literarias cultas griegas o latinas.

Resulta ejemplar, como enseña Auerbach, el testimonio de **Agustín** (354-430) sobre esta materia. Hombre de elevada cultura y rétor de profesión (como también lo fueron Cipriano, Arnobio y Lactancio), había manifestado, antes de la conversión, una repulsa total hacia el estilo de las Escrituras; comprendió después, bajo la influencia de Ambrosio, que la humildad del estilo bíblico tiene la finalidad de hacer entender a todos la palabra de Dios, a la vez que la profundidad de los contenidos y de los sentidos ocultos es tal que «pone a prueba el vigor intelectual de aquellos que no son superficiales»[12].

En la relación entre forma y contenido, entre estilo y sentido del mensaje, la dialéctica de lo «humilde» y lo «sublime» surge de la esencia misma de la revelación: la encarnación del Verbo divino es el máximo grado de sublimidad en la humildad.

Los Padres de la Iglesia, educados en las teorías y en la práctica del arte retórica clásica, asimilan enteramente los ingredientes bíblico-cristianos de la expresión: la nueva «retórica viva», la oratoria vital del *sermo humilis*, que va consolidándose poco a poco, encuentra en la Biblia el arquetipo de todas las retóricas paganas. Impregnará sustancialmente toda la cultura sucesiva con contenidos nuevos y con una nueva organización y expresión lingüística, vivificando las formas que, en el mundo clásico, estaban en vías de agotarse.

En la obra *De Doctrina Christiana*, Agustín se pregunta cómo puede aplicarse la retórica escolar en la predicación, dado que no es justo privar a los defensores de la verdad de las municiones oratorias más eficaces para la persuasión educativa y la exhortación al bien. Siguiendo la concepción ciceroniana de los tres niveles de estilo, Agustín recomienda el estilo humilde, desnudo, pero no inculto, para la exégesis de los textos bíblicos y, en general, para la explicación de la doctrina cristiana (fin: *docere*); el estilo medio, adornado con figuras, para el discurso epideíctico (fin: *vituperare sive laudare*; ejemplo: el elogio de la virginidad); el estilo elevado, para inducir a la acción (fin: *flectere*) con o sin el apoyo de figuras, pero siempre con gran tensión emotiva. Los tres niveles deben utilizarse en una misma predicación (Quintiliano había ya recomendado la alternancia de estilos en el mismo discurso), pero el tono elevado no debe prevalecer sobre los otros,

[12] *et exercens intentionem eorum qui non sunt leves corde* (*Confessiones*, 6, 5).

antes bien, ha de ser el *sermo humilis* el que debe determinar tanto la andadura didáctica como la vivacidad dramática que imita el uso cotidiano de la lengua; es el que pone ante los ojos de los oyentes el objeto del discurso, el que simula la acción y el que proporciona nervio y poder persuasivo y encantatorio a la predicación.

Lo que se aplica a la división de los estilos no rige con los argumentos: las gradaciones paganas de éstos últimos no pueden aplicarse a los contenidos de la catequesis: «el objeto del orador cristiano es siempre la revelación cristiana, y ésta no es nunca un objeto de grado medio o humilde» (Auerbach, 1983:50). Todos los argumentos son grandes cuando, como sucede en la predicación, se trata la salvación eterna de los hombres, y a todos les conviene el estilo elevado; inversamente, «los más altos misterios de la fe pueden expresarse con las palabras simples del estilo humilde, accesibles a todas las inteligencias» (*ibid.*) Esto es una infracción del principio que prescribía la adecuación de los estilos a la naturaleza de los distintos tipos de argumentos, principio vivo de toda la tradición retórica y poética de la clasicidad y destinado a persistir durante la Edad Media y a resurgir con el clasicismo renacentista. Para Agustín, en cambio, la gradación estilística se adecua solamente a los fines (enseñar, alabar o vituperar, inducir a la acción): se mantiene por su valor pedagógico, pero sólo se aplica a la expresión.

Una visión esquemática de la retórica de este periodo debe reflejar la separación, ya crónica, entre el arte oratoria como conjunto de medios destinados a inducir a la acción y la preceptiva de la expresión. Esta última no deja lugar a las poéticas autónomas: incluye a la poética como arte de componer en prosa y en verso, y, a la vez, invade el campo de la gramática o se deja absorber parcialmente por ella, según las circunstancias pedagógicas y el prestigio de sus cultivadores[13].

En el siglo IV, el *Ars Grammatica* del príncipe de esta disciplina, **Elio Donato,** destina una sección (el libro tercero, conocido como *Barbarismus* por ser ésta su primera palabra) a las figuras retóricas: esto equivale a afirmar que la normativa para escribir correctamente incluye también los preceptos para escribir ornadamente. El *Ars Grammatica* constituye el *Ars maior,* dedicado, en la parte restante, a profundizar en las ocho partes gramaticales del discurso, de las que el *Ars minor,* un breve manual titulado *De partibus orationis,* contiene una descripción elemental. Este último tuvo tal divulgación que el término *Donatus,* o *Donet,* fue en la Edad Media sinónimo de «primer libro de texto». Quintiliano había separado las competencias del gramático de las del rétor; Donato incluye el análisis de las figuras en el programa de formación lingüístico-gramatical, «como un medio para adiestrar la inteligencia del estudiante en las sutilezas del lenguaje» (Murphy 1983: 42).

En los primeros decenios del siglo v, el tratado alegórico *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de **Marciano Capella,** señala la introducción de las siete artes liberales en la Edad Media.

> Aunque los *Disciplinarum libri novem* de Varrón[14] introdujeron nuevas disciplinas en el currículum de los romanos, la medicina y la arquitectura habían sido dejadas de lado a partir del siglo v, mientras que se conservaron siete disciplinas, que Capella presenta en el siguiente orden: gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astronomía, música[15]. En el siglo siguiente, las enciclopedias de Isidoro y Casiodoro confirman esta sucesión general, consolidando así el modelo típico del *trivium* y el *quadrivium*. Las tres primeras disciplinas conciernen a las palabras, y las cuatro últimas a conceptos matemáticos, de modo que el conjunto puede considerarse un currículum completo.
>
> (Murphy 1986:49)

En el *De nuptiis...*, el tercer libro está dedicado a la gramática («que enseña a leer y a escribir»), el IV a la dialéctica y el V a la retórica, que se presenta como,

> una mujer de gran estatura y noble porte, con el rostro nimbado por un resplandor luminoso. Tocada con un yelmo y coronada con regia majestad, sostenía en una mano las armas con las que acostumbra a defenderse y a herir al adversario, y resplandecía con un fulgor semejante al del rayo. Las vestiduras que llevaba bajo la armadura estaban cubiertas, como es costumbre entre los romanos, por un peplo que le envolvía los hombros, y que desprendía diversos destellos de las luces de todas las *figurae* y de todos los *schemata*.
>
> (*De nuptiis,* V, 425, *apud.* Murphy 1986:50)

La obra, un prontuario enciclopédico de las nociones fundamentales de las siete artes liberales, tuvo gran difusión y gran fama en la Edad Media, si bien el compendio de retórica (derivado de Cicerón en la parte judi-

[13] La preceptiva de la expresión literaria contaba, entre las obras clásicas, con el *Ars Poetica* de Horacio (escrita entre el 23 y el 13 a.C.).

[14] Varrón Reatino (116-27 a.C.), erudito romano, amigo de Cicerón. La obra de la que trata se ha perdido.

[15] En la ordenación medieval, la gramática ocupa siempre el primer lugar, y la retórica precede algunas veces a la dialéctica. La secuencia *trivium-quadrivium,* en todo caso, permanece constante incluso cuando cambian de lugar sus componentes (nota 9, en Murphy 1983:52).

cial y de Aquila Romano[16] en la teoría del *ornatus*) carece de originalidad y de peso doctrinal.

El sincretismo nocional en la elaboración del saber clásico culmina en la actividad enciclopédica de **Boecio** (480 524). Su traducción del *Organon* aristotélico constituye la llamada *logica vetus* (a la que más tarde, en el siglo XIII, se añadirá la *logica nova*). Los cuatro libros de comentarios de los *Topica* de Cicerón tuvieron una difusión extraordinaria en toda la Edad Media bajo el nombre de *Topica Boethii* El libro cuarto afronta las diferencias entre la dialéctica, que se ocupa de la *thesis* («cuestión sin las circunstancias»), y la retórica, que se dedica a la *hypothesis* («cuestión que incluye una gran cantidad de circunstancias»). La primera procede dialógicamente, por preguntas y respuestas, se sirve de silogismos perfectos, y su fin es abatir, mediante el razonamiento, al interlocutor- adversario; la segunda, en cambio, produce discursos extendidos y continuos, le basta el uso de entimemas, esto es, de silogismos abreviados, y su finalidad es la de conmover a uno o más jueces. El tratamiento boeciano del *ars rhetorica* comprende principalmente la doctrina de los *status causae* y menciones someras de los géneros y partes del discurso; no trata ni la *elocutio*, ni la *memoria*, ni la *pronunciatio*

Casiodoro (480-575), «el primer enciclopedista cristiano», se remite a Boecio y a Aristóteles para la dialéctica; para la retórica, a Fotunatiano y a Victorino[17], además de a Cicerón; para la gramática, a Donato. De todo ello resulta una obra poderosa, las *Institutiones divinarum et secularium litterarum*, destinada a la educación de los monjes, que tuvo una duradera influencia en los autores posteriores, y, particularmente, en Isidoro y Rabano Mauro.

El gramático **Prisciano** fue contemporáneo de Boecio y Casiodoro, y su nombre llegó a ser equivalente al de instrucción (gramatical) superior del mismo modo que el de Donato lo era de instrucción elemental. Su *Institutio de arte grammatica* tuvo una vasta resonancia. Tuvieron una influencia comparable sus ejemplificaciones métricas extraídas de Terencio, de Plauto y de otros poetas latinos y griegos, su traduccion latina de una parte de los *Progymnasmata* de Hermógenes[18] y, por último, su análisis de doce versos virgilianos, que contribuyó al conocimiento y al culto de Virgilio en la Edad Media.

Un siglo después, el obispo **Isidoro de Sevilla** (570-636) compuso el último compendio enciclopédico de la edad patrística: los *Origines*, pronto conocidos como *Etimologiae* por el meticuloso trabajo etimológico que los

[16] Rétor latino del siglo III.

[17] En actividad entre los siglos III y IV.

[18] Hermógenes de Tarso (ca. 160-225), rétor y sofista cuyos escritos forman, en conjunto, un curso completo de retórica, no original, pero sí sistemático y con claridad pedagógica.

caracteriza. La obra presenta, *in nuce*, el diseño del currículum de los estudios universitarios medievales, al situar las siete artes liberales (en el orden siguiente: gramática, retórica, dialéctica; aritmética, música, geometría y astronomía) como propedéutica del estudio profundo de materias tanto profanas como religiosas. Sus fuentes principales son Donato para la gramática y la retórica (con ecos de la *Rhetorica ad Herennium* y de Quintiliano, y con ejemplos de Cicerón y de Virgilio) y Casiodoro para la dialéctica. Una observación de Murphy (1986:87) puede servir como conclusión:

> Las *Etymologiae* son [...] un punto de referencia en el paso del pensamiento antiguo al medieval en lo que respecta a las artes del discurso. Estas conservan, ante todo, la estructura de la tradición antigua. Desde esta perspectiva, se encuentran asociadas a las *Institutiones* de Casiodoro y al *De nuptiis* de Marciano, pero fueron, con mucho, las más divulgadas de la Edad Media [...], y [...] las que ejercieron un influjo mayor y más duradero.

1.11. Notas sobre la evolución posterior

El conjunto de noticias fragmentarias de los párrafos precedentes tiene una justificación utilitaria: se pretendía señalar (someramente, para atenerse a la economía de este volumen) de dónde provenían los elementos que fundamentan el armazón cuyos principios generales intentaremos describir en el capítulo 2. En lo que concierne a los sucesivos avatares de la retórica a partir de la Edad Media, no tendría sentido ni utilidad práctica seguir un procedimiento semejante.

Para las épocas griega y romana, e incluso para el periodo patrístico, la eliminación de problemas y el empobrecimiento del panorama general podían producir el espejismo de que se habían seleccionado los datos más importantes para una ulterior presentación analítica del imponente *corpus* de análisis del discurso que se conoce con el nombre de «retórica clásica». La justificación —o el espejismo— no se sostendría en el caso de una revisión sistemática de los avatares que tuvieron lugar en los siglos que presenciaron el alineamiento de este *corpus* en posiciones de dependencia respecto del universo de la cultura contemporánea (afirmación que es también válida para la retórica antigua). La justificación no se sostendría aunque sólo fuera porque, a partir de la Edad Media, tenemos que vérnoslas con un conjunto consistente y ya bien definido, cuyas eventuales fluctuaciones afectan a ámbitos y problemas particulares (los géneros, la clasificación relativa de los textos), y a atribuciones y sustracciones de competencias: desde la inclusión de la retórica en la gramática general durante la Edad Media hasta la ruptura renacentista entre las dos primeras y las tres úl-

timas partes del arte del decir, y hasta las «restricciones» modernas de la retórica en el marco de la teoría de la literatura. También se verá esto en el capítulo 3.

La renuncia a exponer con orden y pulcritud los episodios, las etapas e inflexiones de un camino al que muchos especialistas han dedicado una atención que no es ni fragmentaria ni apresurada[19], no impide, al menos, enumerar algunos de los temas a los que nos referiremos en el curso del análisis de los capítulos sucesivos.

(i) **Relaciones entre las disciplinas del *trivium*.** En el siglo XIII, la retórica cristaliza en diversas *artes:* las de la versificación *(ars poetriae)*, de la epistolografía *(ars dictaminis)* y de la predicación *(ars praedicandi)*. El *ars grammatica* se convierte en fundamento de las demás: no está ya subordinada, como *ars recte loquendi* ('arte de hablar correctamente') y con función propedéutica, a la oratoria *(ars bene loquendi)*, sino que ocupa un plano general y superior como sede de todas las doctrinas que conciernen al lenguaje y a sus usos. En esta posición de absoluta preeminencia, la gramática monopoliza el arte verbal, y, especialmente, el estudio de las *exornationes* o figuras, llamadas también *flores* y *colores rhetorici*, a la vez que conserva sus antiguas competencias, entre ellas, el ejercicio clásico de la *enarratio poetarum* (análisis e interpretación de las obras literarias). En el *Doctrinale* (1199) de Alejandro de Villedieu, la gramática aparece definida como

> *logicae ministra, rhetoricae magistra, theologiae interpres, medicinae refrigerium et totius quadrivii laudabile fundamentum*[20].

La contrapartida clásica de la retórica, la dialéctica, desde los inicios del siglo XII hasta el fin del XIV, tuvo un desarrollo riguroso e independiente de la lógica: era la técnica del debate, destinada a alcanzar no la verdad, sino una conclusión ante dos posiciones contrarias pero ambas plausibles. La traducción, obra de Jacopo di Venezia, de las cuatro obras aristotélicas que constituyen la «Nueva Lógica» —*Analytica Priora, Analytica Posteriora, Topica* y *De Sophisticis Elenchis*— impulsó definitivamente la dialéctica. En el tercer libro del *Metalogicon* (1159), Juan de Salisbury incluyó el elogio de los *Topica:* «Sin esta obra se disputa no según el arte, sino según el azar.»

La *declamatio* de las escuelas romanas de retórica (cuyos antecedentes son las técnicas pedagógicas de Protágoras e Isócrates y las disputas documentadas en los diálogos de Platón) puede considerarse a su vez el antecedente de la *disputatio* escolástica del siglo XII. La didáctica oratoria de la *controversia*, perteneciente al género judicial, y el estudio del método dialéctico de Aristóteles influyeron en el surgimiento y consolidación del género de la *disputatio*, cuya estructura adquirió una rigurosa formalización: 1) problema; 2) propuesta de solución; 3) objeciones a la propuesta; 4) solución del maestro; 5) respuesta a las eventuales objeciones.

La técnica de la *disputatio* imperó en las escuelas medievales: en la interpretación de los textos, en las demostraciones de tesis, en las pruebas de examen de los estudiantes. Transferida a los tratados, dejó su huella no sólo en las argumentaciones técnicas, sino también en los textos poéticos: dio origen, entre los siglos XIII y XIV, al género literario de la *disputatio, débat* o disputa (cfr. Corti, 1973)

(ii) **Función de la retórica en el humanismo. Escisión quinientista entre la argumentación y la expresión.** En el periodo humanista, la retórica, por su condición pragmática, desplaza a la dialéctica (cfr. Orvieto 1981:100): Lorenzo Valla caracteriza el silogismo retórico, frente al dialéctico, por su aplicabilidad a las situaciones prácticas y por su aspecto atrayente («adornado de púrpura y gemas»). El rico epistolario de Coluccio Salutati informa acerca de las razones principales que determinaron el florecimiento de la retórica a fines del siglo XIV; como observa Orvieto (1981:103)

> el verdadero bien del hombre es la verdad, la verdad no consiste en una serie de dogmas y de preceptos impuestos desde arriba, sino en una fatigosa conquista personal, esta conquista implica primeramente el dominio de la elocuencia, y, más aún, la reconquista de la poesía [...] Sólo mediante la valoración de la *elocutio*, la relectura de los textos y la asimilación de la gran tradición poética podrá el hombre reconstruir el nudo deshecho entre *res* y *verba*.

En el programa educativo de los más famosos pedagogos del siglo XVI (Pier Paolo Vergerio, Guarino Veronese, Vittorino da Feltre), la retórica representa la culminación de la formación integral del hombre.

> en la ética aprendemos lo que conviene hacer, mientras que de la historia extraemos los ejemplos que debemos seguir. Una expone los deberes de todos los hombres y lo que conviene que haga cada uno; la otra, al narrar dichos y hechos, enseña lo que debemos hacer o decir en las distintas circunstancias. Una tercera disciplina viene tras estas dos, la elocuencia, que es también parte de la ciencia civil.
>
> (Vergerio, en Garin 1976:120)

[19] A los títulos citados en la nota 1, han de añadirse al menos Preti 1968, los trabajos reunidos en AAVV 1975, Goldin (ed.) 1979 y 1980 y, naturalmente, los señalados con asterisco en las referencias bibliográficas al final de este manual.

[20] «al servicio de la lógica, maestra de la retórica, intérprete de la teología, refrigerio de la medicina y fundamento glorioso del cuadrivio».

La formación integral del hombre era el ideal de la síntesis de artes, ciencias naturales y filosofía que perseguía Alberti (cuyos tres libros acerca de la *Famiglia* son una prueba ejemplar de «retórica civil» y de compenetración entre teoría y práctica).

Una fecha importante de la historia de la retórica es el año 1416, en el que el humanista Poggio Bracciolini descubre en un monasterio de San Gal, en Suiza, una copia completa de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. La obra, que se copió y difundió rápidamente, se convirtió en un punto de referencia vital de la educación humanista para una mayoría de estudiosos que había echado abajo el «muro divisorio entre retórica y lógica, entre retórica y especulación científica y filosófica» y que había restaurado la «centralidad de la *inventio*» y la «dignidad de las formas»:

> La culminación del proceso puede estar representada por la elegante *perspicuitas* dicursiva de los diálogos y epístolas, resultado de la evolución de la *oratio* pretenciosa y del rudo estilo medieval hacia una retórica discursiva práctica y útil para el «ministerio del hombre».
>
> (Orvieto 1981:105)

La «recuperación de la dialéctica» que llevaron a cabo otros humanistas (destaca el *De Inventione dialectica* de Rodolfo Agrícola, en la segunda mitad del siglo XV) anticipa, en sus puntos principales, el ramismo del siglo siguiente (cfr. Barilli 1979:78-82). Para Pierre de la Ramée (Petrus Ramus, 1515-1572) las *artes logicae* comprenden la *dialectica* (o lógica) y la *rhetorica*. La *inventio* y la *dispositio* son partes de la dialéctica; la *elocutio* y la *pronunciatio*, partes de la retórica;

> es función de la *memoria*, según Ramus, realizar una tarea concreta, dado que constituye un *instrumento* indispensable para *introducir orden* en el conocimiento y en el discurso. Como tal, no puede omitirse ni tratarse con negligencia
>
> (Rossi 1960:139)

La escisión ramista de la dialéctica y la retórica rompía en dos el dominio clásico de la segunda. Esta fue la primera gran «reducción» de la retórica a teoría de la elocución, una vez que se había sustraído a la antigua arte del discurso la jurisdicción y el control sobre la argumentación. La retórica se disponía así a fragmentarse y a especializarse obsesivamente en la normativa del lenguaje figurado[21].

(iii) **La poética contra la retórica. La concepción barroca del *ingenium*.** A mediados del siglo XVI se descubre y traduce la *Poética* de Aristóteles. Su lectura «parcial», destinada, principalmente, a extraer preceptos

[21] Para el ramismo, véase el fundamental Rossi 1960.

acerca de la «verosimilitud» de los personajes, disuade a los comentaristas de la solidez de la relación instituida por Aristóteles entre la retórica y los diversos aspectos de la composición:

> la *inventio* y la *dispositio* de las composiciones extensas (la épica, la tragedia, la comedia) responden a criterios estructurales de construcción de la *fabula*, de la trama; paralelamente, los aspectos de la *elocutio*, e incluso de la gramática, aunque están desarrollados parcialmente en la *Poética*, remiten, en gran medida, a la *Retórica*
>
> (Barilli 1979:83)

y los lleva a minusvalorar las tareas de la retórica en favor de una poética cuya función sería exclusivamente instrumental. El criterio de la verosimilitud de las conductas y las palabras de los personajes induce a Ludovico Castelvetro, el gran comentarista de la *Poética* aristotélica, a reprochar a Boccaccio el haber puesto en boca de la suicida Ghismonda un elocuente discurso que condena los perjuicios nobiliarios del padre, que había matado a su amante (*Decameron*, IV, 1). Para Boccaccio «no cabe la menor duda de que el poeta debía conferir la máxima elocuencia a la tempestad emocional que experimenta su criatura» (Barilli 1979:83). Castelvetro, en cambio, apelando al criterio de verosimilitud psicológica, sostiene que los casos extremos de *páthos* se valen mejor del silencio que de las palabras ornadas: no hay, pues, lugar para la retórica, salvo para la que sabe callar o hablar con mesura.

La devaluación de la retórica, entendida ya predominantemente como doctrina del *ornatus*, colma las páginas de la *Esaminazione sopra la ritorica a Caio Erennio* de Castelvetro, que sostiene la preeminencia de las «palabras absolutas» (de los términos propios) sobre las expresiones figuradas: el hablar con claridad, con exactitud «científica», con fines precisos, es preferible a los traslados, los ornamentos, las circunlocuciones. Todo esto parece anticipar, a un siglo de distancia, el razonamiento de Port-Royal y de Descartes.

Desde la ribera opuesta del platonismo y del neoplatonismo, Francesco Patrizi, figura representativa del Renacimiento italiano tardío, llega también al rechazo de la retórica. La idea del *furor* divino del poeta le lleva a afirmar la potencia de la fantasía y del desahogo emocional y casi a anticipar el éxito moderno del *De lo sublime* (cfr. aquí 1.6). A la retórica, como observa Barilli (1979:85): «se le niegan una a una sus partes tradicionales; la *inventio* y la *dispositio* son demasiado importantes para dejarlas a la administración del rétor: ¿cuál es ya la ciencia que puede prescindir de ellas, que no deba basarse en lugares propios? En cuanto a la *elocutio*, es el motivo escandaloso de que los significados «figurados» se alejen de una precisa y neta descripción de las cosas».

Aún más radical es la devaluación de la retórica llevada a cabo por

Giordano Bruno, que, en su polémica contra las tesis humanistas, antepone la metafísica de los escolásticos, «aunque sea impura y esté enfangada con vanas conclusiones y teoremas» a «toda la elocuencia ciceroniana y al arte declamatorio de este tiempo» (cit. en Barilli 1979:86).

Con la teoría barroca del ingenio (Emanuele Tesauro, Matteo Sforza, Pallavicino, Matteo Peregrini) las artes de la palabra vuelven a tener auge, puesto que de ellas se sirve la capacidad «ingeniosa» para penetrar «las circunstancias más menudas y lejanas de todo sujeto» (Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico,* 51). Se invocan las técnicas de la *inventio* clásica (cfr. aquí 2.2-7) para extraer de las cosas sus propiedades ocultas, de manera que la «versatilidad» del ingenio pueda confrontarlas, unirlas y separarlas, aumentarlas o disminuirlas, y ponerlas «una en lugar de otra con maravillosa pericia, como los tahúres sus tabas». El conceptismo barroco invierte la máxima aristotélica inspirada en el sentido de la mesura, según la cual el trabajo metafórico no debía ejercerse con entidades excesivamente lejanas: será más ingenioso el que mejor sepa emparejar las circunstancias más distantes, conectar las cualidades y objetos más ajenos: es el gran «oxímoron perpetuo» de la ideología y las producciones barrocas. En esto consiste la «agudeza» teorizada por Baltasar Gracián (primera mitad del siglo XVII) en el tratado *Agudeza y arte de ingenio,* y puesta en práctica en los aforismos del *Oráculo manual y arte de prudencia* en los que la destreza y la inspiración determinan las reglas del saber vivir.

(iv) **Razón retórica y razón analítica.** Al describir los distintos aspectos y momentos del conflicto entre las dos culturas, humanista y científica, Preti (1974[3]: 145-210) redujo «la oposición letras/ciencias a la oposición retórica/lógica», tomando como punto de partida «el momento central (que es el más relevante para el análisis fenomenológico de la cultura): el tipo de discurso» (*ibid.,* 147). La historia de la retórica, a partir del siglo XVII[22], puede contemplarse bajo este prisma: a partir de Vico, valedor de la razón retórica —que él desgaja de la lógica—, es un intento de asegurar a los discursos de la *dóxa,* a las cuestiones opinables, «una fundamentación metodológica de igual dignidad que la de la matemática» (Barilli 1979:104). Como había propuesto Bacon[23], Vico establece una correspondencia entre dos fases de desarrollo (el estado retórico y el dialéctico) y dos momentos educativos, sucesivos en el tiempo. La retórica queda así reducida a la condición de momento preliminar, pero, al mismo tiempo, Vico le concede la elevada misión de educar al pueblo,

> se convierte en el instrumento «providencial» mediante el cual Dios enseña a la humanidad en sus fases primigenias (tanto del individuo como del grupo) algunas verdades que ésta no estaría en condiciones de comprender en su forma desnuda. Se necesita, pues, presentarlas envueltas en la *fabula* y en el ejemplo, aderezadas con un lenguaje que excite la imaginativa. Pero, más tarde, una vez que se ha producido la evolución psicológica y se ha alcanzado la edad adulta, es posible aceptar el lenguaje directo de la lógica: desde la filología a la filosofía.
>
> (Barilli 1979:104)

Cuando la retórica de escuela se convirtió en el estudio y el culto de las formas y de los modelos literarios, la atención se centró en la *elocutio,* en la «forma de la expresión» (descuidando las «formas del contenido», la organización de los núcleos temáticos y de las estructuras narrativas, que la narratología más reciente reconoce como componentes de una moderna *dispositio),* y se concentró en las figuras. Los grandes rétores, desde Du Marsais a Beazée y, especialmente, a Fontanier[24], persiguen el espejismo de dominar la variedad fenoménica del discurso, clasificando minuciosamente los aspectos más dispares y sutiles con meticulosas distinciones y subdivisiones. La finura de los análisis (piénsese en Fontanier) no remedia la carencia de bases teóricas convincentes.

El descrédito en el que cayó, en el siglo pasado, la antigua arte de la persuasión, reducida a alquimia y afeite, ha determinado la percepción común de los hechos calificados como *retóricos.* Las poéticas del Romanticismo, los espejismos de la «espontaneidad» creativa, del pathos que no tolera constricciones (interpretación decimonónica de lo *Sublime),* del «genio sin normas», etcétera, contribuyeron a enterrar las técnicas retóricas y su didáctica bajo un cúmulo de reproches. La frase de Victor Hugo, «guerra a la retórica y paz a la sintaxis», vindicaba, en plena fiebre romántica, una separación neta entre las leyes del hablar y las leyes del hablar ornado. Se aceptaban las reglas de la gramática como necesarias para el buen funcionamiento (para el uso correcto) de la lengua; se negaba toda legitimidad a los cánones de la retórica, como ataduras abusivamente impuestas a la libertad expresiva. En nombre de la «naturaleza», se condenan y expulsan «las teorías, las poéticas y los sistemas»: «¡Basta de reglas y de modelos!»

Pero el rechazo a la preceptiva, que con el tiempo abarcaría también los aspectos normativos de la gramática (la gramática de los puristas), impedía discernir el valor descriptivo de los esquemas de una codificación

---

22 En el siglo XVII, la polémica entre las dos culturas se cruza con la *querelle* entre los tradicionalistas y los «modernos», que sostienen y defienden la investigación científica (cfr. Preti 1868).

23 En Rossi 1974; véanse especialmente los capítulos IV (Lógica, retórica y método), V (Lenguaje y comunicación), VI (La tradición retórica y el método de la ciencia)

24 Cfr. el prefacio de Genette a la edición de 1977 de Fontanier [1827-30]. La revisión de la tratadística debería incluir también a Peacham 1577, Campbell 1973 [1776], Patón 1987 [1604]. Para más detalles, véanse Martí 1972 y Sonnino 1968.

destinada, durante siglos, a los fines de la persuasión manifiesta y oculta. Retórica se convierte en «sinónimo de artificio, de insinceridad, de decadencia» (se cita por Marrou 1950:82), cuando a los modernos no les quedaba más que una imagen deformada de la antigua ciencia del discurso. La imagen de «futilidad», de «formalismo», oscureció el carácter, mucho más importante, de «denominador común de todos los espíritus de nuestra civilización» que permite

> comparar la retórica a los sistemas convencionales conocidos por las otras artes en los periodos clásicos [...]; a las leyes de la perspectiva en pintura, a las de la armonía en música [...] y también a las de la versificación.
>
> (*Ibid.*)

Esto equivale a reconocer la función histórica que, en la formación de toda la cultura occidental, desempeñó la retórica como código ideológico y metalingüístico (cfr. Barthes 1972), como depósito de nociones hermenéuticas y elaboradísimo «discurso acerca del discurso».

A pesar de los furores antirretóricos de finales del siglo XIX (*prend l'éloquence et tord lui le cou*) y de las objetivas constataciones de formalismo y de futilidad (para repetir los términos usados por Marrou en su apología), producto de una elocuencia degenerada, e incluso después de la supresión de su enseñanza oficial, la retórica nunca desapareció del todo de los manuales literarios, en los que sobrevivió como catálogo de figuras, asociada o asimilada a la estilística. Y fue beneficioso, si al menos logró funcionar como un antídoto, aunque modesto y ocasional, de las degustaciones impresionistas de los textos literarios, del culto a la pretendida inefabilidad de la emoción «estética»: es decir, como instrumento de análisis de los mecanismos discursivos.

(v) **La *rhétorique restreinte* de nuestro tiempo.** «Retórica restringida» es la definición polémica que Genette (1976 [1972]) ha dado de la disciplina tal y como se presentaba (y, *grosso modo*, se presenta todavía hoy) a comienzos de los años 60, cuando se publicaron estudios que se adornaban con marbetes de significado opuesto: en primer lugar, en orden de importancia, la *Rhétorique générale* del Grupo μ de Lieja (1970) [cfr. 3.2], después, dos estudios que, respectivamente, aplicaban el calificativo de *généralisée* a la teoría de la «figura» y a la metáfora. De la retórica de la figura, a la metáfora:

> así se perfila, en sus principales etapas, el recorrido (aproximativamente) histórico de una disciplina que, en el curso de los siglos, no ha dejado nunca de asistir a la reducción (como la piel de zapa) de su campo de competencia, o, al menos, de acción.
>
> (Genette 1976:17)

Tras la disociación renacentista de la *elocutio* y de la *inventio*, que adscribió la primera a la poética y la segunda a la dialéctica, parece estar en el último estadio de un desmoronamiento progresivo. En el siglo XVIII, en Francia, la doctrina de la elocución se centra en las figuras. Con Fontanier, en la primera mitad del XIX, el análisis de los efectos figurales gira en torno a los tropos: la retórica se convierte en una tropología; sólo más tarde, y por simetría, Fontanier completa su tratado con la clasificación y estudio de las «figuras que no son tropos»[25].

Adscrita a la teoría literaria, la retórica reciente se ha convertido en una «metaforología». Según Genette, la restricción extrema está representada por la operación jakobsoniana que reduce al «polo metonímico» las figuras de relación (sinécdoque y metonimia, cfr. 2.16 [2], especialmente los últimos acápites) y al «polo metafórico» las figuras de analogía (metáfora, distintos tipos de comparación: motivada e inmotivada y sin primer o segundo término; «identificación» motivada e inmotivada, del tipo «Mi amor es una llama ardiente» / «Mi amor es una llama», con o sin primer término: en este último caso estamos ante una metáfora: «Mi llama»).

Metáfora según Genette (1972:30) es «uno de los raros términos que sobreviven al gran naufragio de la retórica». Esto se debe a la metaforicidad constitutiva del lenguaje poético, pero también a la inflación del término *imagen* en la crítica literaria «que designa no sólo las figuras de semejanza, sino también cualquier tipo de figura o de anomalía semántica»; y, por último, al desplazamiento reductivo de *símbolo* (a propósito del cual, remitimos, además de a las páginas de Genette, a Todorov 1977).

Al *desiderium* de una neorretórica que fuese una «semiótica del discurso, de *todos* los discursos» con el que Genette concluía su estudio, han respondido, aunque de modo parcial, los estudios sucesivos, en especial los de carácter pragmático.

1.12. La retórica como teoría general de la argumentación

Se simplifica la cuestión, aunque sin falsearla, cuando se afirma que al igual que fue la preeminencia conferida a la *elocutio* (a la teoría del *ornatus*) la que determinó la obsolescencia del antiguo arte del hablar, fue la vuelta a la concepción de la retórica como teoría del discurso persuasivo que tiene en la argumentación su eje y razón de ser la que determinó el gran renacimiento de la disciplina a mediados de este siglo. Oigamos a Preti:

---

[25] Véanse las observaciones sobre el sistema de Fontanier y los correspondientes esquemas en 2.16.

> Los estudios de Perelman han supuesto una profunda renovación, para la cultura contemporánea, del antiguo y durante mucho tiempo desacreditado concepto de 'retórica', aprehendiendo, más allá de las degeneraciones y de la caída de tono que esta noble arte ha sufrido durante siglos, su función y su significado cultural profundo, determinando las estructuras del discurso retórico e indagando sus relaciones con el discurso lógico (en sentido estricto).
>
> (Preti 1974:148)

La *nouvelle rhétorique* de Perelman y Olbrechts-Tyteca, autores del *Traité de l'argumentation,* París, PUF, 1958 (que citaremos a partir de ahora con la sigla TA), es un retorno moderno y actual (bajo el signo de la derivación, pero también de una consciente y visible distancia, de ahí el adjetivo *nouvelle)* a las teorías clásicas y a su matriz aristotélica, con el fin de construir una teoría del discurso «no demostrativo», y de organizar sistemáticamente los antiguos esquemas argumentativos.

A partir de Descartes (y, especialmente, a partir del momento en el que la lógica «se ha limitado a la lógica formal, esto es, al estudio de los métodos de prueba utilizados en las ciencias matemáticas», TA, Intr. §2) se ha considerado que todo lo que escapa al estudio de las pruebas que Aristóteles llamó *analíticas* queda fuera del dominio de las demostraciones «racionales». De este modo, lo *verosímil* se entendería como falso o como no verificable. Aristóteles, en cambio,

> analizó las pruebas dialécticas junto a las analíticas, las que concernían a lo verosímil junto a las necesarias, las utilizadas en la deliberación y la argumentación junto a las demostrativas. La concepción poscartesiana de la razón nos obliga a hacer intervenir elementos irracionales siempre que el objeto del conocimiento no es evidente.
>
> (TA Intr. §1)

Nada de esto se corresponde con el proceder real de la mente humana[26]. Objeto de estudio serán, pues, las «técnicas discursivas adecuadas para provocar o acrecentar la adhesión de los espíritus a las tesis que se presentan a su asentimiento» (TA Intr. §2). Esta teoría es una dialéctica, porque analiza las pruebas *dialécticas* que Aristóteles trata en la *Tópica* y cuya aplicación describe en la *Retórica*. Como en la retórica de Aristóteles, el centro es el auditorio, cuyo conocimiento (lo más realista y preciso posible, y basado, sobre todo, en nociones de psicología social) es condición preliminar del éxito de la argumentación.

El problema del auditorio está unido tanto al de la «adecuación» del discurso (como había subrayado Vico) como a las opiniones de los oyentes y a su nivel cultural. Esta consideración pragmática de las circunstancias del discurso y de los elementos y factores de la situación comunicativa es un buen motivo para asignar a los estudios perelmanianos un puesto relevante en las teorías contemporáneas de análisis del discurso.

En función de una tipología del auditorio ([a] universal o bien selecto o especializado, pero considerado «universal» por el especialista que se dirige a sus iguales; [b] interlocutor único, [c] el hablante como interlocutor de sí mismo) se retoma y discute la distinción tradicional entre el *persuadir* y el *convencer*. Kant había distinguido las dos operaciones al contraponer el juicio subjetivo, sobre el que se funda la persuasión como opinión personal, a la verdad objetiva de las creencias 'racionales' que pueden ser consideradas como convicciones. Perelman y Olbrechts-Tyteca rehúsan atribuir a la persuasión una validez puramente subjetiva; no aceptan fundamentar los criterios para distinguir los dos conceptos «en una decisión que pretende aislar del conjunto —conjunto de procedimientos, conjunto de facultades— algunos elementos que se consideran racionales». Llaman *persuasiva* a

> la argumentación que pretende ser válida sólo para un auditorio concreto y [...] *convincente* a la que se considera apta para obtener la adhesión de cualquier ser racional.
>
> (TA I §6)

Como puede verse, la orientación hacia el auditorio determina los criterios de juicio. La «base de la argumentación», que ocupa la segunda parte del tratado, incluye los temas sobre los que hay acuerdo, la elección de los datos, su presentación y, por consiguiente, la «forma del discurso». Son objetos de acuerdo: los hechos y la verdad, las presunciones, los valores, las jerarquías, los «lugares». La noción de *hecho* está subordinada a las situaciones. Los hechos admitidos en una argumentación pueden ser observables, supuestos, convenidos, posibles o probables. Las *verdades* son

[26] La orientación de nuestro manual no nos ha permitido rendir cuentas de la importante teoría filosófica de Toulmin (1975 [1958]). También para Toulmin, la argumentación apodíctica es un caso particular de argumentación que desempeña un papel marginal en la vida y en las ciencias.

sistemas más complejos, que conciernen a la relación entre los hechos, ya sean teorías científicas o concepciones filosóficas o religiosas que transcienden la experiencia.

(TA II §6)

Las *presunciones* concretas (por ej., «la presunción de que la cualidad de un acto manifieste la de la persona que lo ha realizado»; la presunción de inocencia mientras no haya certeza de culpabilidad, etc.) están ligadas a «lo normal y verosímil». Considerar que tal relación existe (entre presunciones y normalidad) constituye «una presunción admitida por todos los auditorios». La más general es la presunción de que existen hechos o comportamientos que pueden considerarse «normales» y tomarse como punto de referencia para valorar otros hechos o comportamientos. La concepción de los *valores* como objetos de acuerdo que no pueden pretender una adhesión universal ha constituido una fuente de discusiones (filosóficas, jurídicas, morales, en general) y de clarificaciones (cfr. para una cómoda puesta a punto de la noción, Perelman [1977]; pero para algunos aspectos del debate véanse al menos Preti 1968 y Gianformaggio 1981). Es importante la distinción entre valores abstractos (por ej., la justicia y la sinceridad) y valores concretos (por ej., Francia, la Iglesia). El valor concreto (el que se atribuye a un individuo, grupo, institución u objeto considerado en su «unicidad») está conectado al reconocimiento de tal unicidad:

manifestar el carácter único de una cosa implica valorarla

(TA II §19)

Las *jerarquías* están relacionadas conceptualmente con los valores, ya sean abstractos (la superioridad de lo justo sobre lo útil) o concretas (la persona es más importante que la cosa); la valoración de las segundas depende generalmente de las primeras. Para establecer valores y jerarquías nos basamos en premisas muy generales o *lugares* (*tópoi, loci;* a los que nos referiremos en 2.6: [4]).

La elección, la interpretación y la presentación de los datos suscitan problemas de gran interés no sólo para los objetivos de la teoría de Perelman, sino, en general, para el análisis textual de cualquier procedencia y finalidad (son de interés, en lo que concierne a la interpretación, Richards [1936] y Paulhan [1949], para quienes, con una perspectiva distinta de la de Perelman, la retórica «debería ser el estudio del malentendido y de los modos de remediarlo», TA II §31). Estos capítulos abarcan el tratamiento de las figuras, de las que se dará aquí noticia en el capítulo 2 (y, especialmente, en 2.19).

La tercera parte del tratado está dedicada a las «técnicas argumentativas» (cfr. 2.6:[6] y, para el orden de los argumentos, 2.8). En lo que atañe a los argumentos basados en la *disociación de las nociones* (que no se resumirán en 2.6:[6], donde sólo se recogen los argumentos que se sirven de relaciones «asociativas»), el amplio tratamiento se centra en los pares de opuestos que constituyen el objeto propio de la investigación filosófica. Como prototipo de la disociación nocional se elige la oposición 'apariencia-realidad'. Ésta «expresa una visión del mundo, establece jerarquías para las que se esfuerza en proporcionar criterios, cosa que no es posible sin el concurso de otros sectores del pensamiento» (TA III §91). Se discuten también otras oposiciones, como 'medio-fin', 'acto-persona', 'individuo-grupo', 'acto-esencia', 'símbolo-cosa', 'particular-general', que «con sus variantes y conexiones, proporcionan los términos de las relaciones más habituales que fundamentan las relaciones de solidaridad argumentativa» (TA III §91). Las disociaciones conciernen también al discurso mismo: a partir del par 'expediente-realidad', cuando lo artificial se ha opuesto a lo natural (la forma al fundamento) y lo verbal a lo real, se ha dirimido la devaluación de la retórica. Los mitos de la espontaneidad en literatura, de la pasión desbordante que arrastra hacia la creación artística, del orador y del poeta presos de la inspiración que «dicta» los argumentos y las palabras han confundido con el artificio la inadecuación del discurso al objeto y a la situación:

tal visión romántica traduce con un *cliché* ya trivial lo que los maestros del estilo y los grandes oradores, desde el pseudo-Longino [autor del *De lo sublime*] hasta Bossuet, han subrayado siempre: la elocuencia más eficaz es la que parece la normal consecuencia de una situación.

(TA III §96]

La disociación 'expediente-realidad' en el campo de las conjeturas permite explicar la antiquísima técnica argumentativa llamada *corax* (por el rétor siracusano, Córax), que Aristóteles clasifica entre los entimemas aparentes. En el TA III §96 está ilustrada con el ejemplo siguiente:

Un lector [del *New York Herald Tribune*, en 1948] había escrito al periódico una carta de tono filofascista insultante para los Estados Unidos. Muchos lectores la comentaron, y uno de ellos la consideró una forma sutil de propaganda comunista. Pero, se preguntaron otros lectores, ¿no podría ser que un fascista escribiese una carta y esperase que se atribuyera a la propaganda comunista para incitar en su contra a la opinión pública?

Cuando se practica lo que hoy se denomina «dietrología»*, se observa a menudo que las piezas del juego interpretativo se mueven según las reglas del *corax*.

Para concluir, recapitulando puntos ya esbozados, nos serviremos de dos observaciones tomadas del prefacio de Bobbio para la edición italiana del *Tratado* (la nuestra será, pues, una «petición de autoridad» y la última frase de Bobbio, un ejemplo de *epifonema*):

El *Tratado* se desarrolla dentro de la tendencia que pretende atenuar la separación, en la que siempre se ha hecho fuerte toda forma de irracionalismo, entre la esfera del ser y la esfera del deber ser, entre los juicios de hecho y los juicios de valor [...]

La teoría de la argumentación rechaza las antítesis demasiado netas: muestra que entre la verdad absoluta y la no-verdad hay sitio para las verdades que han de estar sujetas a revisión continua, gracias a la técnica de aducir razones en pro y en contra. Sabe que cuando los hombres dejan de creer en las buenas razones comienza la violencia.

* Buscar las intenciones ocultas. Literalmente, especular sobre lo que hay detrás. *[N. del T.]*

2. El legado de la retórica clásica

2.1. Generalidades

La retórica *clásica* es la 'vieja' retórica, el resultado de una tradición bimilenaria, en contraposición a las 'neorretóricas', que se han consolidado a partir de mediados de este siglo. El núcleo del *corpus* clásico es la retórica antigua, griega y romana, en la que no sólo se encuentran los fundamentos doctrinales y la armazón estructural de la construcción, sino también una parte notabilísima de los materiales que la recubren. Las épocas siguientes no han hecho más que recurrir a las antiguas doctrinas de forma más o menos crítica, reelaborarlas y adaptarlas a nuevos contenidos, desarrollando, en todos los casos, algunos aspectos a costa de otros. La historia de la retórica clásica, como se ha visto en el rápido *excursus* del capítulo anterior, es una historia de amplificaciones parciales y de reducciones, de adquisiciones y pérdidas, de redistribución de las partes y de cambios en las relaciones de fuerza en el interior de un gran mecanismo fundado por los griegos, transmitido a los romanos, y dispuesto de manera ejemplar en la *summa* de Quintiliano, la última sistematización antigua.

En este capítulo se pretende dar cuenta de lo que se entiende por retórica clásica, considerándola como el resultado de la sedimentación de las aportaciones de distintas épocas. Aunque la intención descriptiva no excluye las referencias de carácter histórico, se tomará el objeto de conocimiento como si se tratara de un bloque, que, aunque abigarrado, ha de ser retratado en su generalidad, a costa incluso de desenfocar arbitrariamente algún perfil o de achatar fases cronológicamente diversas en una simultaneidad ideal.

Este punto de vista (que no es reprobable, tratándose de una simplificación manualística) está implícito en el título de este capítulo. La herencia de la que se trata, transmitida a través de innumerables traspasos de propiedad, invita a reflexionar sobre la composición del capital acumulado, a contraponer el valor nominal y el valor real de los títulos que lo forman, a preguntarse cuáles siguen en curso, cuáles han sido sustituidos, o han cambiado de lugar o de consistencia; a preguntarse, en fin, qué queda hoy de una riqueza que siempre ha sido objeto de aprovechamiento, de dilapidación y de rechazo.

La terminología de la tradición retórica atraviesa siglos de cultura filosófica, jurídica, lingüística. Los marbetes aplicados a los procedimientos argumentativos, a la organización del discurso y a los elementos de los distintos planos (temático, estilístico, sintáctico, prosódico, etc.) han resistido notablemente al debilitamiento, e incluso a la caída, de los pilares sobre los que se sustenta todo el sistema clasificatorio. A la nomenclatura retórica le ha sucedido algo similar a lo que ocurrió en el campo de la gramática, en el que las denominaciones tradicionales de las «partes de la oración» (nombre, verbo, adjetivo, preposición, adverbio...) y de las categorías (como género, número, caso, tiempo, aspecto, modo, persona) han pasado a formar parte del diccionario de símbolos de las teorías más recientes y sutiles. Los nombres, no las definiciones. Pero el acervo conceptual que las denominaciones llevan consigo no puede eliminarse con facilidad: hay que conocerlo para poder distanciarse de él.

En el curso del primer capítulo se han mencionado ocasionalmente algunas nociones de las que ahora se dará cuenta con más detalle, subrayando los proyectos de una manualística que, en primera instancia, bebía (además de en Aristóteles) en el *De Inventione* ciceroniano, en la *Rhetorica ad Herennium* y en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, especialmente en lo que concierne a la retórica como regulación de la actividad del discurso, como teoría preceptiva de los modos de comunicación, y, concretamente, de todo lo que atañe al género deliberativo y judicial (cfr. 1 5) y a la sistematización de técnicas demostrativas y de temas jurídicos. En cuanto al género epideíctico, su acrecentamiento, como todos sabemos, indujo a atender principalmente a las «formas», alimentando así el interés por cuestiones de poética y de estilística. De ello se siguió la llamada literaturización de la retórica y el predominio sobre las demás de la tercera parte canónica, la *elocutio,* que acabó por ocupar un espacio desmesurado en los tratados a partir

de la Edad Media. Nuestro manual reproduce esta situación, reduce a anotaciones sumarias aquellos temas que hoy pertenecen a disciplinas distintas de la actual retórica y aborda con mayor detenimiento la ejemplificación de las «figuras del discurso». Esto es lo que, en el fondo, se espera de un manual o prontuario de divulgación rigurosa: que dé cuenta de la tradición y de sus vínculos con el presente (y el presente de la retórica está todavía cargado de figuras), aunque sólo sea para reordenar con mayor simplicidad y coherencia un material que ha sido obsesivamente triturado por la «gran maquinaria» de las clasificaciones pasadas.

Las cinco secciones del arte del decir están listadas en la *Rhetorica ad Herennium* como «habilidades» que el orador ha de poseer:

> Las cualidades de las que un orador no debe carecer son la capacidad de invención, de disposición, de eloquio, de memoria y de dicción.
> La invención *[inventio]* es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa.
> La disposición *[dispositio]* es la ordenación y la distribución de los argumentos; indica el lugar que cada uno de ellos debe ocupar.
> La elocución *[elocutio]* es el uso de las palabras y de las frases oportunas de manera que se adapten a la invención.
> La memoria *[memoria]* es la presencia duradera de los argumentos en la mente, así como de las palabras y de su disposición.
> La declamación *[pronuntiatio]* es la capacidad de regular de manera agradable la voz, el aspecto, el gesto.
> (*Rhet. Her.*, I, 2, 3)

Pocos años antes, en el *De Inventione,* Cicerón las había considerado como «partes» de la retórica, y las había definido en términos casi idénticos a los de la *Rhetorica ad Herennium.* Ya Quintiliano rebatía que fueran «partes de la disciplina» correspondientes a aquellas de las que consta todo tipo de elocuencia, y distingue los oficios del orador (hallar argumentos, disponerlos, expresarlos, y así sucesivamente) de su sistematización (teoría de la invención, de la disposición, de la expresión):

> pues aunque hablar bien es tarea del orador, la ciencia del hablar bien es la retórica [...], propio del orador es hallar argumentos y disponerlos, propias de la retórica son la invención y la disposición.
> (*Inst. Orat.*, III, 3, 12)

Si se tiene en cuenta que «todo discurso consta de argumentos y de palabras», se observará que

para hallar los argumentos es necesaria la invención, para las palabras, la elocución, en ambos hay que considerar la colocación; a ambos los abarca y retiene la memoria, y los realza la pronunciación.

(*Ibid*, VIII, *Prooemium*)

Tradicionalmente, las tres primeras partes han sido objeto de elaboraciones más sistemáticas. En términos actuales, puede decirse que las dos primeras inciden en la planificación del discurso y su organización en el plano del contenido, sin prescindir, no obstante, del plano de la expresión, que concierne, naturalmente, a la *elocutio*.

La *inventio* se desarrolló especialmente en el terreno jurídico, y en él se pueden encontrar hoy sus derivaciones, como objetos de la teoría general del derecho, o del derecho fundamental y procesal, o como reformulaciones, en el ámbito filosófico, de doctrinas y técnicas argumentativas. Y también, de forma independiente, en el desarrollo de las temáticas literarias de los *tópoi* o lugares comunes a partir de la Edad Media.

La *dispositio*, renovada y renovable según los tipos y los géneros de la comunicación, literaria y no literaria, oral y escrita, parece haberse adecuado especialmente a la exposición didáctica, especialmente en el pasado. Actualmente ha tomado nuevos vuelos, si bien con otro nombre y otro utillaje, en la preceptiva de la escritura (desde los «cursos de escritura creativa» hasta la normativas de la «escritura funcional», etc.). En el campo científico, los fenómenos de la *dispositio* (la partición del discurso, por ejemplo) que los tratadistas antiguos ilustraron, como se verá, mediante el desarrollo de la doctrina de la *inventio*, se investigan ahora, bajo otra denominación, en la teoría de la literatura y en las descripciones de las formas literarias, esto es, en el ámbito de la poética y de la semiótica literaria y filológica; otros están comprendidos en el estudio general de la comunicación como objetos del análisis pragmático del discurso.

El estudio de la *elocutio* se escindió del tronco especulativo originario y dejó de orientarse hacia el ejercicio de la elocuencia política y judicial y de los discursos encomiásticos (y, tras la consolidación del cristianismo, de la predicación), estableció vínculos cada vez más estrechos con la poesía, y extendió su jurisdicción a todos los tipos de discurso, en prosa y en verso. El primer componente del binomio 'retórica y poética', que aún está en curso, es una verdadera sinécdoque, pues nombra el todo (*retórica*) para significar la parte

(*teoría de la elocución*). Es la parte, sin embargo, la que ha prevalecido, y la que el uso y el sentir común identifican con la disciplina completa. O, si se prefiere, es un ejemplo de antonomasia: lo que es, o era, objeto de la *elocutio* es, por excelencia, el objeto de la retórica.

2.2. La «inventio»

El griego *héuresis* y latín *inventio* no significan, en el uso retórico, «invención», sino búsqueda y hallazgo de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis[1]. Su jurisdicción, en la tratadística antigua, era muy vasta, y esencial para la economía del sistema en su conjunto. La causa es comprensible: la función que Aristóteles asignó a la retórica («ver los medios de persuasión para cada argumento») y las tareas teóricas consiguientes se realizaban principalmente en lo que para la tradición clásica era la *inventio* y actualmente es la 'teoría de la argumentación' de Perelman.

El tratamiento de la primera parte del arte oratoria ocupa tres libros (del IV al VI) de la *Institutio* de Quintiliano, frente a los dos (VIIIy IX) dedicados a la *elocutio*, y está precedido por un examen de cuestiones fundamentales para el derecho romano (por. ej., el *status causae*, para el cual, cfr. *infra* 1. 6). No podía ser de otro modo en una obra dedicada a la formación del orador, para la que es indispensable que fuesen recogidos y aclarados sistemáticamente todos los conocimientos jurídicos, técnicos y doctrinales necesarios para el ejercicio de la profesión forense.

Como es sabido, la exposición teórica de Quintiliano está en deuda con las obras de Cicerón, de las que extrae sugerencias que desarrolla con admirable pulcritud, y a las que añade y contrapone críticamente los resultados de discusiones o de doctrinas diversas. Se ha mencionado aquí (cfr. *infra* 1.7) la importancia que tuvieron en la Edad Media los dos libros del *De Inventione*, escritos por Cicerón a los diecinueve años, como primera sección de una obra (que nunca fue concluida) sobre las cinco partes de la retórica. El argu-

[1] La definición que se repite con escasas variantes de forma en la mayor parte de los tratados latinos es la de la *Rethorica ad Herennium*. 1, 2, 3: *Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant* (citado aquí en el parágrafo anterior según la traducción de Calboli).

mento, que es paralelo al de los tres primeros libros de la *Rhetorica ad Herennium*, está expuesto con el seco tecnicismo que caracteriza al tratamiento académico del derecho romano. La redacción de Quintiliano, en cambio, es más discursiva y está guarnecida, siguiendo una antigua tradición, con ejemplos extraídos del patrimonio literario clásico. Para ilustrar las cuestiones de derecho penal relacionadas con los hechos delictivos, se recurría de buen grado a situaciones y personajes de la tragedia griega (es típico el caso de Orestes, asesino de su madre, Clitemnestra, culpable a su vez de parricidio) que pertenecían a la memoria colectiva, al conjunto de los conocimientos compartidos en tanto elementos de la llamada 'enciclopedia', esto es, de un «conocimiento del mundo» ampliamente difundido y destinado a consolidarse en los códigos culturales del clasicismo durante los siglos sucesivos.

El tratamiento latino de la *inventio* en relación con el género judicial interesa hoy, preferentemente, a las instituciones y a la historia del derecho romano. En parte (por ej., cuando se habla de la *quaestio*, es decir, del caso específico sobre el que versa la causa, de la *ratio*, razón, o justificación del hecho cometido, de las *probationes*, pruebas, y, especialmente, de las *probationes inartificiales*, que son las pruebas directas, de la *allegatio*, alegación o presentación del hecho) nos hallamos ante problemas que actualmente trata el derecho procesal civil y penal, pues atañen a la definición de la acción judicial, a los distintos tipos de causa, al régimen de las pruebas, y, en general, a la instrucción y desarrollo de un proceso. Otros aspectos (por ej., el nudo de la causa: ¿es justo que un hijo mate a su madre, aun siendo ésta culpable?) pertenecen al derecho fundamental, penal (como el caso ahora citado) o civil, pues atañen a la relación del hecho que es objeto del proceso con las normas que determinan la licitud o ilicitud de tal hecho.

Baste ofrecer aquí una somera visión de las particiones principales, evitando profundizar en materias que hoy sólo son pertinentes en las disciplinas jurídicas o en la investigación filosófica. La exposición será, principalmente, una revisión diacrónica de los temas, con especial atención a su eventual reaparición y a las huellas que han dejado en las reformulaciones actuales.

2.3. Las partes del discurso persuasivo

El modelo de la organización del discurso ha de buscarse en el género judicial, cuyos principios compositivos se consideran también aplicables al género deliberativo y al epideíctico, aunque no sin evidente violencia y dificultades.

Según la división a la que se adhieren la mayoría de los autores antiguos y medievales[2], el discurso se articula en cuatro partes principales, algunas de ellas subdivisibles a su vez en secciones, como muestra el siguiente esquema sinóptico de las denominaciones griegas, latinas y castellanas.

1. *proóimion*	1. *exordium/prooemium principium*	1. exordio/proemio
2. (*diégesis*)*	2. *narratio*	2. narración/exposición de los hechos.
2a. *parékbasis*	2a. *digressio/egressus*	2a digresión
2b. *próthesis**	2b. *propositio/expositio*	2b. proposición
	2c. *partitio/enumeratio*	2c. partición
3 *pístis*	3. *argumentatio*	3. argumentación
3a. *kataskeué*	3a. *confirmatio/probatio*	3a. confirmación /demostración/prueba
3b. *anaskeué*	3b. *refutatio/confutatio/ reprehensio*	3b. confutación
4. *epílogos*	4. *epilogus/peroratio/ conclusio*	4. epílogo/peroración/ conclusión

* NB La jerarquía de las partes indicadas en 2 y 2b está invertida en la retórica griega, en la que *próthesis* designa el género, esto es, la partición más general (es la parte que sigue inmediatamente al proemio), mientras que la *diégesis* es el nombre de la especie.

Como observa Perelman (TA III §104), al discurso científico de tipo expositivo-demostrativo, como el de los tratados de geometría, le basta con la enunciación de la tesis y su demostración. En cambio, cuando se argumenta para persuadir a un auditorio sobre cuestiones controvertidas o en las que no es posible alcanzar una evidencia «matemática», la estructura

[2] Marciano Capella distingue: *narratio, digressio, propositio, partitio*, Julio Víctor: *narratio, egressus, partitio* (cfr. Lausberg 1973[2]:148 149).

del discurso se vuelve más compleja[3]. Platón podía ironizar (en el *Fedro*) sobre las partes del discurso establecidas por los sofistas, porque, para él, la «verdadera» dialéctica debía moverse en el campo de la *epistéme* no en el de la *dóxa* (cfr. *supra* 1.3). Aristóteles, sin dejar de criticar la partición sofística, no renunció a detenerse precisamente en la parte que parecería menos necesaria, el exordio. La nomenclatura se enriqueció, para los géneros literarios de la poesía incluido el *prólogos* al comienzo de la tragedia.

Los rétores latinos describen la materia jurídica que el orador debía conocer para poder *hallar* argumentos en los que apoyar su causa a partir del modo en el que esa misma materia se conforma en cada una de las secciones del discurso en las que el orador debía disputar. Por esta razón, aunque sean un fenómeno de la *dispositio* (como tales, de hecho, los había examinado Aristóteles), los tratados latinos principales analizan las partes del discurso en el ámbito de la *inventio*. (argumentos)

2.4. El exordio

Es el comienzo del discurso. La palabra griega *prooímion* (proemio), según observa Quintiliano, muestra mejor que la latina *exordium* (que significa solamente «inicio») que «esta parte está colocada antes de pasar al verdadero argumento que ha de tratarse»[4], bien porque se relacione con el término *óime* («canto») y se refiera a los acordes que los tañedores de cítara entonan antes de ejecutar una pieza, bien porque se refiera a *óimos* («camino, recorrido»), y el proemio sea entonces aquello que puede decirse antes de «adentrarse» en un argumento. Sería algo semejante a la palabra castellana **preámbulo.**

Aristóteles había distinguido los comienzos de los distintos géneros compositivos (prosa, verso, música) estableciendo analogías entre uno y otro:

> El *proemio* está, pues, en el comienzo del discurso, lo mismo que el *prólogo* en la poesía y el *preludio* en la música de flauta. Todos ellos son comienzos, y como un desbrozar el camino para el recorrido de la oración. El preludio es semejante al proemio de los discursos epideícticos. De hecho, los flautistas, para interpretar lo que han de tocar bien, enlazan con la nota que da el tono tras haber preludiado; del mismo modo ha de escribirse la prosa epideíctica [ ]. En cuanto a los proemios del estilo forense, ha de pensarse que tienen la misma eficacia que los prólogos de los dramas y los proemios de los poemas épicos [...]. En los poemas épicos hay una *exposición del argumento*, para que el oyente pueda prever de qué trata el discurso [...].
>
> (*Ret.*, III, 14, 1414b-1415a)

La «exposición del argumento» es la **prótasis** (griego *prótasis*). Es bien sabido que el proemio, con la prótasis y la invocación (a las Musas, a los dioses, eventualmente al destinatario de la obra o al que la encarga) es una parte fija de los poemas épicos, heroicos, caballerescos, cómico-heroicos, desde Homero hasta los tiempos modernos. El prólogo, esto es, la escena introductoria de una obra teatral, se adecua, en cada época, a los fines que los distintos géneros dramáticos le asignan: por ejemplo, en las tragedias que obedecían a las unidades de tiempo, lugar y acción, el prólogo tenía la función principal de narrar los hechos acaecidos previamente. *Prólogo* es el personaje mismo («Yo soy el Prólogo...») que declama el monólogo introductorio.

En la oratoria forense y política, y eventualmente también en la encomiástica (como en la predicación religiosa de época posclásica), el fin del exordio era hacer que el juez o el público fuera **benévolo, atento, dócil** (*benevolum, attentum, docilem*). Con este fin los tratadistas se explayaban en interesantes casuísticas acerca de los diferentes modos de congraciarse al auditorio según las circunstancias del debate o la ocasión del discurso, los motivos que inducen al orador a tomar la palabra, la autoridad del que habla, el argumento, las opiniones comúnmente difundidas al respecto, las personas implicadas, el tipo de adversario (en un proceso, en un debate político, etc.). Los preceptos varían según el género de las causas, de las que existía una precisa codificación[5].

Si la cuestión que se debía tratar era embarazosa, 'vergonzosa'

[3] Perelman lo trata a propósito del orden que ha de conferirse al discurso con el fin de «condicionar al auditorio» (cfr. aquí en 2.8).

[4] *Inst. Orat.*, IV, 1, 1 (traducción nuestra).

[5] «Muchos han dividido las causas en cinco géneros: honesto (*honestum*), humilde (*humilde*), dudoso o incierto (*dubium vel anceps*), maravilloso (*admirabile*), oscuro (*obscurum*), esto es, *éndoxon, ádoxon, amphídoxo, parádoxo, dysparakolútheton:* parece conveniente añadir el torpe (*genus turpe*), que algunos incluyen en el humilde y otros en el maravilloso. Llaman maravilloso al género de causas que está fuera de toda expectativa ordinaria» (*Inst. Orat.*, IV, 1, 40-41)

(pertenecía al *genus turpe*), o bien si el adversario era una persona que suscitaba compasión y simpatía y el que hablaba corría el riesgo de parecer desagradable u odioso, el exordio tomaba la forma de la *insinuatio* («insinuación»). Por ello se distinguían dos variantes en el exordio: el inicio (*principium*), en el cual el tipo de cuestión permitía pedir explícitamente al auditorio que fuera «benévolo y atento»; y la insinuación (*insinuatio*), mediante la cual el orador intentaba «introducirse subrepticiamente» en el ánimo de los oyentes, aludiendo apenas a los aspectos menos favorables y desplazando la atención hacia los puntos débiles de la tesis contraria. A la inversa, podía suceder que el preámbulo se usara como divagación, como un «hablar de otra cosa» por parte de alguien que no tiene interés en abordar inmediatamente el asunto:

> y hacen proemios los que tratan una causa que es o que les parece infamante para ellos: de hecho, les conviene más detenerse en cualquier punto que en la causa misma; por ello los esclavos no responden a lo que se les pregunta [...] y realizan proemios (léase: preámbulos).
> (*Ret.*, III, 14, 1415b)

El proemio podía faltar cuando el discurso era breve, o cuando la urgencia de la situación forzara al orador a acometerlo de improviso y le indujera a entrar sin dilaciones *in medias res*. Según Aristóteles, ante oyentes expertos en un tema no hay necesidad de proemio.

> más que para exponer someramente el argumento, a fin de que el cuerpo del discurso, por así decir, posea una cabeza.
> (*Ret.*, III, 14, 1415b)

La preceptiva del exordio contenía minuciosas relaciones de las medidas que habían de adoptarse para atraer la atención del auditorio, para inducirlo a seguir los más recónditos razonamientos y a ser benévolos con el orador[6]. Incluso se señalaban puntillosamente las virtudes deseables y los defectos vitandos; se enseñaba a sacar provecho de las oportunidades que podía ofrecer la condición misma del que hablaba, sus méritos, su fama, etc. Al orador de prestigio se le proponía, por ejemplo, confesar su propia impericia, declararse «incapaz, inexperto, de desigual ingenio respecto a los defensores de la parte contraria» (*Inst. Orat.*, IV, 1, 8). Es el *tópos* (cfr. *infra* 2.6) de la afectación de modestia, muy extendida en todas las literaturas y considerado psicológicamente eficaz en la oratoria, ya que «hay una inclinación natural de la simpatía hacia el que se encuentra en dificultades» como recordaba Quintiliano (y como saben hoy los expertos de comunicación audiovisual, que hablan de la «identificación» de una parte del público con el personaje poco seguro de sí frente a las cámaras de televisión).

La declaración de impericia podía tener lugar no al principio, sino en el centro del discurso, o, mejor aún, al final, en la «cumbre» de la conmoción de los afectos. Un ejemplo literario admirable es la conclusión del discurso de Antonio en el *Julio César* de Shakespeare:

> No he venido aquí, queridos amigos, con la pretensión de arrebataros el corazón. No soy un buen orador como Bruto; soy como todos me conocéis, un hombre sencillo y natural que veneraba a su amigo: y lo saben muy bien los que me han dado su beneplácito para que hable públicamente de él. Yo no poseo la agudeza, ni la palabra, ni el talento, ni el gesto, ni la dicción que inflama el corazón del que escucha; yo hablo como me sale, y digo cosas que todos sabéis...
> (acto III, escena II)

Se discutía también acerca de la conveniencia de comenzar con un *apóstrofe* (cfr. *infra* 2.18:[32]) o «discurso no dirigido a su destinatario natural»; es famoso el modo en el que Cicerón acometió la primera Catilinaria (*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*), sin dirigirse al senado ante el cual hablaba, o más bien tronaba, el orador, sino, de manera sesgada y tortuosa, a Catilina, para golpear directamente al objeto de la acusación.

La normativa de los exordios en el arte oratoria (que, por otra parte, ha dado lugar a observaciones sutilísimas, todavía interesantes desde el punto de vista psicológico y pragmático) no debe considerarse obligatoria, pues ya Quintiliano observaba (con desagrado):

> en nuestros días se cree que es un proemio todo aquello con lo que se empieza; y cualquier cosa que a alguien se le ocurra, especialmente si se trata de un pensamiento que suena bien, se tiene por un exordio.
> (*Inst. Orat.*, V, I, 53; trad. del A.)

Hoy parecería normal lo que reprobaba Quintiliano. Y parecería más normal aún, y no sólo hoy en día, prescindir de los preámbu-

[6] Lausberg, 1973², 152-160.

los. Su existencia depende en parte del tipo de texto, y, en mayor medida aún, de la economía del texto mismo y de las preferencias personales del autor. Los ejemplos posibles representan, por tanto, casos individuales, y no géneros o clases. Véase el arranque de una prolusión académica,

> Que no se alarmen mis oyentes si comienzo con Adán y Eva: con Eva, concretamente, primera criatura que, en la narración del *Génesis,* hace uso de la palabra...
>
> (Terracini, VLLV)

que juega ingeniosamente con una alusión («comenzar con Adán y Eva» en el sentido de «empezar con algo muy remoto») cuando lo que realmente pretende es tomar como punto de partida el mito bíblico del origen del lenguaje.

Hoy, una posible «retórica de los comienzos» tendría la apariencia y el método de la semiótica literaria que estudia la construcción del texto, desde la fase pre-textual (o ante-textual) del proyecto y del esbozo de la obra, hasta la realización de distintas redacciones. El arranque coincide con una «caída» progresiva del grado de «libertad del autor», porque «desde el momento en el que comienza la ejecución del texto, la libertad del que escribe está cada vez más condicionada por la estructura generativa del texto» (Corti 1976:51). El estudio de los comienzos, «bastante codificado en cada época», al igual que el de las conclusiones, es un ingrediente de la tipología de textos a causa del valor caracterizador que tiene

> el modo de presentar y, respectivamente, concluir, el mundo imaginario instituido por el texto mismo, indicando ya desde el principio el tipo de desarrollo que es lícito esperar, y, viceversa, subrayando, al terminar, el tono con el que se quiere culminar el desarrollo textual.
>
> (Segre 1985:37-38)

Los problemas que plantea a un autor el hecho de comenzar a componer, los efectos que tienen sobre el lector las primeras frases de un texto y cómo éstas determinan la continuación de la lectura, etc., son temas apasionantes y de actualidad para críticos y escritores[7], tras la 'poesía y poética de los comienzos', en forma de metacomunicación, que es la novela de Calvino *Si una noche de invierno un viajero,* en la que se presentan, uno tras otro, distintos *incipit* de relatos no escritos.

Una problemática compleja y complementaria a la de los comienzos es la que presenta el estatuto de los preliminares del autor (introducciones, prefacios). A veces son elementos «paratextuales» (que acompañan al texto pero no pertenecen a él)[8] equiparables a productos análogos que no proceden de la mano del autor de la obra; otras veces son una parte constitutiva del texto, y constituyen su verdadero comienzo. En este caso, su morfología es variada: pueden ser elementos del marco de un relato, sede de la narración de los hechos previos, etc. En general, se puede afirmar que el estatuto de los «preliminares» depende del autor de la obra: si «el que habla» permanece fuera del texto, de modo que incluso cuando interviene en él lo hace siempre desde el exterior, como Manzoni en *Los Novios,* o si está dentro del texto como narrador o como personaje, o como ambas cosas, ya sea de forma sucesiva o simultánea (es el caso de Svevo en la novela *La conciencia de Zeno);* o bien si responde a alguno de los requisitos incluidos en la compleja tipología de las «instancias narrativas» (para las cuales véase Segre 1985:276-277): por ejemplo, cuando el autor (implícito) y el narrador no coinciden en una novela en la que la tarea de narrar los hechos está confiada a un personaje mientras que el prólogo se presenta como «discurso del autor», como en *El nombre de la rosa* de Eco. Ejemplos clásicos de preliminares de estatuto incierto son el brevísimo primer capítulo de la *Vida nueva,* que Dante considera como proemio del libro, y la *Introducción* de *Los Novios* («La historia se puede en verdad definir...»), que es un ingrediente esencial de la ficción narrativa (de ella se sigue el nudo de la trama y el punto de vista adoptado por el narrador) así como un elemento importante y característico de la historia narrada (el conceptismo barroco como aspecto de la cultura del siglo XVII).

A partir de la invención de la imprenta, las partes preliminares de una obra escritas por el autor (que justifica y explica sus decisiones, descubre o esconde hábilmente sus cartas, polemiza con sus adversarios, se defiende de detractores, etc.) o por otros contemporáneos o sucesivos (la finalidad de los epílogos modernos es semejante), han tenido funciones diversas y de notable importancia para la historia de las ideas. Como observa Folena (en prensa), los preliminares sirven para establecer las relaciones del texto con la tradición (géneros, corrientes culturales, temática, fuentes, etc.) y con el

[7] Las estructuras de los exordios son objeto de reflexión por parte de Caprettini, en Caprettini y Eugeni (eds.), 1988, donde se estudian los elementos «paratextuales» (véase nota siguiente), los *tópoi* del exordio, los efectos en la lectura y en el trabajo interpretativo, en los cuentos, en la novela y en la novela corta, en las películas y en los telefilmes.

[8] Para el *paratexto,* se reenvía a Genette 1987 y a *Poétique,* 69 (1987).

público (lectores, persona que encarga la obra y persona a la que está destinada; en el último caso, los preliminares del texto contienen la carta dedicatoria). También Folena recuerda el interés que pueden entrañar, para la teoría de la traducción, los prefacios de los traductores (es memorable el de Walter Benjamin a la traducción de los *Cuadros parisinos* de Baudelaire), y la función que han desempeñado, en la teoría y la crítica literarias de los siglos XIX y XX, algunas introducciones famosas: por ejemplo, el valor de «manifiesto del decadentismo europeo» que tuvo el prefacio de Théophile Gautier a la edición póstuma (1868) de *Las flores del mal* de Baudelaire.

2.5. La narración o exposición de los hechos

La exposición de los hechos sigue al exordio. En el género judicial ésta era la parte destinada a exponer los términos de la cuestión sobre la que se debía pronunciar el juez. De ahí las definiciones clásicas de la *narratio* como «relato persuasivo de una acción tal como ha sucedido o se supone que ha sucedido [...]; discurso que informa al oyente acerca del tema de la controversia»[9].

De los tres modos en los que se realiza la persuasión retórica (enseñar, conmover, deleitar), el fundamental y característico de la narración de los hechos es el de **instruir** *(docere)*, que, para ser eficaz y lograr su fin, debe **deleitar** *(delectare)*, esto es, hacerse escuchar con agrado, ser interesante, no aburrir, no fatigar al que sigue el discurso, etc. Todo ello está compendiado en las tres cualidades *(virtutes)* necesarias para la *narratio:* ser **breve** *(brevis)*, **clara** *(dilucida / aperta / perspicua)*, **verosímil** *(verisimilis / probabilis)*[10].

El ideal de la brevedad consiste en que nada pueda ser suprimido o añadido (es el mérito que Cicerón reconoce a los *Comentarios* de Julio César). El «justo medio» entre dos extremos (cfr. *infra* 2.11), entre decir demasiado y demasiado poco, se obtiene cuando se expone lo que «se requiere» *(quantum opus est)* y lo que «basta» *(quantum satis est)*: esto es, lo «necesario» y lo «suficiente».

La claridad de una buena exposición no es sólo materia de la invención, sino también de las restantes partes de la elocuencia. La cualidad de ser verosímil y creíble incide no sólo en el intento de instruir y deleitar, sino también en el propósito de suscitar una participación emotiva *(movere)*. La verosimilitud de la exposición de los hechos debería fundarse en la verdad de los mismos. Pero un mal orador (y, en general, un narrador mediocre) puede hacer que hasta los hechos verdaderos parezcan poco creíbles. Al contrario, un buen expositor puede conferir credibilidad a hechos no verdaderos u opinables. Es evidente que, en los discursos políticos, asamblearios, etc., esto afecta a los valores morales, en los discursos judiciales, a los valores deontológicos, ya que incide en las convicciones del orador y en la coherencia de las mismas con las opiniones que sostiene; interesa igualmente a las consideraciones de naturaleza estética en la narrativa de ficción, que sólo depende de elecciones poéticas: piénsese, por ejemplo, en las poéticas de los distintos realismos y neorrealismos, en el género de la novela histórica, y, en otro orden de cosas, en el relato fantástico. En cada uno de estos casos, la credibilidad de la narración responde a requisitos y exigencias totalmente diversas.

En general, las cualidades fundamentales de la *narratio* (brevedad o esencialidad, claridad y verosimilitud en distinta proporción y con variantes que la tradición retórica distinguió y analizó minuciosamente)[11] se han convertido en nociones tan familiares, tras muchos siglos de pedagogía y de práctica, que parecen tan obvias como las que rigen los preceptos del más elemental sentido común y del comportamiento conveniente. Pero esto no disminuye su importancia, y, en todo caso, no significa que su formulación sea obvia. Como tampoco es obvia, actualmente, la teorización, en el campo de la pragmática, acerca de la comunicación y de las reglas que la gobiernan. Baste mencionar las ya famosas (y controvertidas) «máximas de la conversación» del lógico H. Paul Grice, que no pretenden ser una especie de manual de urbanidad lingüística, sino *describir* los requisitos (ideales) del uso eficaz de la lengua en los intercambios comunicativos y, en su conjunto, exponer un «principio de cooperación» general (cfr. *infra*

[9] Esta es una traducción de la definición de Quintiliano: *Narratio est rei factae aut ut factae utilis ad persuadendum expositio, [...] oratio docens auditorem quid in controversia sit* (*Inst Orat.*, IV, 2, 3). La definición remite a la ciceroniana (*De Inv.*, I, 19, 27): *narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio.*

[10] «La exposición es inteligible y clara *(aperta ac dilucida)* cuando se expresa, en primer lugar, con palabras rectas y expresivas y que no sean vulgares, pero tampoco rebuscadas y ajenas al lenguaje común: y, además, adecuadas a las cosas, a las circunstancias, a los lugares, a las causas, y destinadas, con la pronunciación misma, a hacer que el juez entienda cuanto se dice con la mayor facilidad posible» (*Inst. Orat*, IV, 2, 36). Para que la narración sea clara, según había aconsejado Cicerón, ha de evitarse el hablar de manera confusa, desordenada y tortuosa *(ne quid perturbate ne quid contorte dicatur)*.

[11] Cfr., para una documentación exacta y minuciosa, Lausberg, 1973²:163-190.

cap. 3, nota 11). Al revisar las máximas, clasificadas en cuatro categorías, es fácil observar que vuelven a encontrarse las nociones propuestas por la retórica clásica como «virtudes» (requisitos de la exposición eficaz, cfr. 2.12 y 2.13).

La primera categoría, la de *cantidad,*

> concierne a la cantidad de información que se proporciona, y bajo ella se encuentran las máximas siguientes: 1) Haz una contribución tan informativa como sea necesario (según los fines aceptados para los intercambios lingüísticos en curso) 2) No hagas una contribución más informativa de lo necesario.
>
> (Grice 1978:204)

Es el equivalente del *quantum opus* y del *quantum satis est*

La segunda categoría, de la *cualidad,* comprende una supermáxima:

> «Intenta hacer una contribución verdadera» —y dos máximas más específicas: 1) No digas lo que crees que es falso. 2) No digas lo que no puedes probar adecuadamente.
>
> (*Ibid.*, 205)

En este caso, la analogía con la verosimilitud que proporciona credibilidad al discurso se limita a la segunda de las dos máximas específicas. Además, mientras Grice habla de la 'verdad' de la información y, por tanto, de un carácter inherente al estado efectivo de los hechos, los rétores antiguos se referían a la 'apariencia de verdad', con todas sus posibles consecuencias en cuanto a la buena o mala fe del orador, al que se le exigía que hiciera parecer verdaderos los hechos narrados, o, si éstos eran efectivamente verdaderos, que los narrara de tal modo que resultaran creíbles. Más que analogías, en suma, se perciben diferencias, y, sobre todo, diferencias de enfoque de los problemas.

La tercera categoría, de la *relación,* contiene un única máxima:

> Sé pertinente.

La retórica clásica desarrolló esta noción no sólo en la casuística de la narración (ni siquiera en las digresiones, consideradas admisibles, se puede divagar o introducir elementos superfluos y no pertinentes al tema) sino también en la de la argumentación.

La cuarta categoría, del *modo,* que atañe «a cómo decir lo que ha de decirse», incluye la supermáxima:

> «Sé perspicuo» y varias máximas más como: 1) Evita la oscuridad de la expresión. 2) Evita la ambigüedad. 3) Sé breve (evita la prolijidad innecesaria). 4) Sé ordenado en la exposición —y cuantas fueran necesarias.
>
> (*Ibid*, 205)

Es natural que en la cuarta categoría se encuentren mayores posibilidades de acercamiento a la preceptiva clásica, ya que están en juego los procedimientos, los modos de expresarse y de ordenar la materia. De hecho, se verá que la claridad o perspicuidad estaba considerada como una de las virtudes de la elocución (la oscuridad era el vicio correspondiente), que la concisión (*brevitas*) estaba codificada como figura de pensamiento en el *ornatus,* otra de las virtudes de la expresión, sin olvidar que los antiguos rétores debatieron mucho sobre la ambigüedad, estudiando, por este camino, problemas del significado. Es superfluo indicar que, cuando se hace referencia a argumentos e hipótesis de las actuales ciencias del lenguaje no se pretende en absoluto señalar sus precedentes en la retórica clásica; se desea mostrar, simplemente, cómo los mismos temas, o temas en cierta medida semejantes, son hoy objeto de desarrollo en disciplinas que no se denominan 'retóricas', lo que, en todo caso, sólo llevaría a circunscribir, por aproximación, el campo de la retórica moderna.

La tratadística medieval extrajo del *De Inventione* ciceroniano una relación de elementos y de factores de la narración llamados «circunstancias» (cuya invención se atribuía a Hermágoras), codificados en dos series de atributos (procedentes de los *loci;* cfr. más adelante, 2.6), así como las preguntas que a ellas se referían: es decir, una especie de memorándum para verificar el cumplimiento de las condiciones requeridas para que la exposición sea completa:

persona	*factum*	*causa*	*locus*	*tempus*	*modus*	*facultas*
quis?	*quid?*	*cur?*	*ubi?*	*quando?*	*quemadmodum?*	*quibus adminiculis?*
(quién)	(qué)	(por qué)	(dónde)	(cuándo)	(cómo)	(con qué medios o instrumentos)

Si se consideran la actual preceptiva de la composición y el análisis de texto desde un punto de vista didáctico, se observará, más que la persistencia, la semejanza entre la antigua práctica y la moderna. Recuérdese, en concreto, la regla de las cinco W' de los reportajes periodísticos ingleses, compendiada en los interrogativos *who, what, when, where, why,* que corresponden a las cinco primeras preguntas latinas.

Como demuestra un importante estudio sobre «la disciplina y la ética de la palabra» en la Edad Media, las «circunstancias» tuvieron un enorme éxito en la cultura medieval:

> pertenecen simultáneamente al dominio de la retórica, de la ética, de la exégesis y de la literatura penitencial [...]. Fueron consideradas en todo momento un aspecto fundamental de la técnica de la argumentación retórica.
>
> (Casagrande/Vecchio 1987:75)

En los tratados religiosos, desde los tiempos de San Ambrosio, Gregorio el Magno y Jerónimo, hasta el siglo XII con Hugo de San Víctor (que transforma las circunstancias en una *disciplina in locutione,* un «conjunto articulado de reglas que es parte integrante de una disciplina más general del comportamiento», *ibid*, 78) y hasta las *artes praedicandi* del siglo XIII, las circunstancias sirvieron para la formación de los monjes y de los predicadores. El juez Albertano de Brescia (siglo XIII) fue el que las aplicó a la oratoria civil y a la educación laica. Albertano las compendia en el verso

> *Quis, quid, cui dicas, cur, quomodo, quando requiras*

en el que incluso se especifica el destinatario del discurso —el interlocutor individual o el público *(cui dicas)*— y organiza su tratado de acuerdo con estas seis partes (*Ars loquendi et tacendi,* 1245). El «arte de hablar y callar» contiene reglas positivas tanto como prohibiciones (por ejemplo, en cuanto al *quid,* decir lo verdadero y no lo falso, lo útil y no lo vano, las cosas claras y no las ambiguas, etc.; en cuanto al *cui,* no hablar a los locuaces, a los mordaces, a los ebrios, a las mujeres de mala vida, etc.) dirigidas a hombres de letras, jueces, abogados, consejeros: «figuras profesionales emergentes que provienen de unas clases ciudadanas cultas que están tomando conciencia progresivamente de su propia función social» y para las que las palabras son «un vehículo cultural y un instrumento profesional» (Casagrande/Vecchio, 1987:95)[12].

De entre las partes de la *narratio* (cfr. el esquema de 2.3), la **digresión** era facultativa: una desviación ocasional, o, mejor, una «salida» provisional del argumento principal con el fin de tratar temas secundarios pero pertinentes para la cuestión principal. Podía ser larga o breve, pero siempre se aconsejaba que la vuelta al razonamiento interrumpido fuese adecuado y sin discordancias ni asperezas.

La *parékbasis* no era, evidentemente, un privilegio exclusivo de la narración, pues podía aparecer en todas las partes del discurso, e

[12] El tratado de Albertano tuvo un gran éxito: se tradujo a varias lenguas vulgares y dejó su huella en obras morales, entre las cuales está el *Tresor* de Brunetto Latini (cfr. Casagrande / Vecchio 1987:96).

incluso en el proemio. Quintiliano afirma, refiriéndose concretamente al género judicial, que constituye una digresión todo lo que aparece en un discurso fuera de las partes en las que éste se subdivide (cinco para Quintiliano, que enumera separadamente la *confirmatio* y la *confutatio* en vez de considerarlas secciones de la *argumentatio*). Lo son, pues,

> la invectiva, la *miseratio* patética, el juicio hostil, la injuria, la excusa, la captación de la benevolencia del auditorio *(conciliatio),* la confutación de las injurias
>
> (*Inst. Orat.,* IV, 3, 15)

En conclusión, toda inserción de nuevos elementos *no narrativos:* todo acto lingüístico, podríamos añadir, que interrumpa el curso de la exposición para atender a los distintos e innumerables efectos de la información y a los que la información misma debe una parte de su eficacia; tales son, por ejemplo, alentar al auditorio, aconsejarle, disponerle favorablemente, rogarle, halagarle.

La **proposición**, o «alegación de los hechos», es para algunos el núcleo conceptual de la narración; para otros, como Quintiliano, es el inicio de la *confirmatio,* la presentación de los términos esenciales del hecho que se expone. También el proemio, como se ha expuesto, puede contener una *propositio.*

La **partición** es la enumeración de los puntos que han de tratarse. Es un procedimiento común de todos los tipos de discurso expositivo. Los puntos enumerados se corresponden con otras tantas 'proposiciones' o alegaciones en las que el que habla expone sus propias ideas, y, en las controversias, también las del adversario. La partición contribuye a la claridad del discurso, pero su presencia no es esencial; antes bien, a menudo puede menguar el interés del oyente por lo que se dice. Oigamos las palabras de Quintiliano acerca de algunas de las razones por las que «no siempre se necesita hacer uso de la partición» en la elocuencia forense:

> porque generalmente son más placenteras las cosas que producen la impresión de que han sido improvisadas y de que no han sido preparadas en casa, sino que han nacido a medida que avanzaba el discurso; por eso son bien recibidas figuras como «he estado a punto de pasar por alto» y «se me había ocurrido», y «justamente esto me recuerda»; pues una vez que se han alegado las pruebas, éstas pierden todo lo que la novedad tie-

ne de placentero [...] A veces la alegación es poco grata, y si el juez la prevé, la teme desde mucho antes, no de otro modo que el que ha visto los instrumentos del médico antes de sufrir la intervención.

(*Inst. Orat.*, IV, 5, 4-5)

Primera observación con respecto a la práctica de hablar y de escribir el modo en el que la retórica clásica ha tratado el acto lingüístico de narrar, entendido esencialmente como exposición de hechos, ha permanecido en la base de las ideas comunes sobre esta materia, ya se trate de redacciones escolares acerca de un tema, de monografías científicas o de relato de sucesos, y cualesquiera que sean sus objetivos y propósitos. Las indicaciones (no hablaríamos ya de 'normas'), el análisis del contenido y del estilo (una vez que las particiones, rígidamente codificadas, se han vuelto más elásticas), las descripciones de cualidades positivas y negativas, de lo que es adecuado y de lo que está fuera de lugar, las preguntas (formuladas en las «circunstancias») necesarias para que la relación de los hechos sea satisfactoria y completa, etc., conservan una validez que parecen confirmar las reformulaciones modernas, con las necesarias —pero no sustanciales— salvedades.

La segunda observación concierne a lo que parece una legítima filiación de la retórica, esto es, la **tipología de textos** que incluye la narración y la exposición entre las categorías descriptivas de los géneros textuales (otras categorías generalmente admitidas son la descripción, la prescripción, la argumentación, con la posibilidad de reducir esta nómina así como de añadir otras)[13]. Naturalmente, los parámetros cambian según se trate de la taxonomía de géneros (novela, biografía, relato, etc., para los textos narrativos; carta, ensayo crítico, conferencia, etc., para los textos expositivos, con brillantes intersecciones entre los dos grupos) o de la tipología de formas compositivas (en el interior de un mismo texto, digamos de una novela, hay pasajes narrativos, expositivos, descriptivos, etc.). En la base de todas estas clasificaciones subyacen criterios estructurales, relativos a la constitución del texto, al medio (oral/escrito), al canal de transmisión, etc., completados por consideraciones pragmáticas acerca de las funciones discursivas (narrador/narratario, etc.), de la situación, de los objetivos, de los efectos, y así sucesivamente.

En lo que concierne a la teoría de los géneros literarios, es fundamental la oposición entre **mímesis** (imitación, representación) y **diégesis** (relato), sobre la que Platón fundó su tripartición de los géneros: mimético o dramático, diegético o narrativo (o expositivo) y mixto (la epopeya, que mezcla la representación de personajes que dialogan —reproduciendo sus palabras en forma de discurso directo— y la narración de sucesos, accio-

[13] Se reenvía a Mortara Garavelli 1988, exposición que resume los problemas de la tipología de los textos en lo que concierne a la lengua italiana.

nes y pensamientos y de palabras reproducidas de forma indirecta). Esta distinción está basada, como observa Segre (1985 235), en las «distintas relaciones entre literatura y realidad, a partir del concepto axial de mímesis» y fue retomada por Aristóteles cuya definición del narrar contiene el núcleo del análisis posterior de las instancias narrativas:

el poeta puede [...] imitar de dos modos diferentes: esto es, o *en forma narrativa — y en este caso puede asumir personalidades diversas, como hace Homero, o puede narrar en propia persona, siendo siempre el mismo sin transposición alguna—*; o en *forma dramática:* en este caso, son los actores los que representan directamente toda la acción como si fuesen los mismos personajes que viven y actúan.

(*Poét.*, 1448a, 21-24; cursiva nuestra)

Los estudios de la narración ocupan una parte notable de las investigaciones actuales de la teoría de la literatura y de la narratología[14]. Los estudios sobre la **trama** en la narrativa de masas han demostrado (Eco 1971) que la armazón de las novelas o de los relatos de 'consumo' responde a la teoría aristotélica de la trama dramática y aplica los criterios de la *dispositio* retórica (cfr. *infra* 2.8):

Cuando Aristóteles previó esta receta [...] sabía muy bien que los parámetros de aceptabilidad e inaceptabilidad de una trama no residen en la trama misma, sino también en el sistema de opiniones que regulan la vida social. Para resultar aceptable, la trama debe ser verosímil, y lo verosímil no es más que la adhesión a un sistema de expectativas compartido habitualmente por la audiencia

(Eco 1971:5)

El autor de textos narrativos «de masas» (entre los ejemplos mejor estudiados, Carolina Invernizio, autora de novelas rosas, y, en el campo de la cinematografía, el filón tradicional del *western* americano) se dirige al lector o al espectador como si éste fuera

una enorme jauría que hay que vencer, implicar, persuadir y estimular emotivamente ya desde las primeras líneas, porque una vez que haya caído en la red, seguirá fielmente los hechos, las pruebas, los argumentos, los signos expuestos en la *narratio* hasta el desenlace completo y natural de la tensión narrativa en el epílogo.

(Orvieto 1981:86)

Y así lo hará si tiene la impresión (que se confirmará en el desenlace de los hechos) de que el sistema de valores que expone el relato coincide con el suyo propio. En el esquematismo ético y de conducta de los productos

[14] Se reenvía, para todas, al compendio histórico-crítico de Segre 1985.

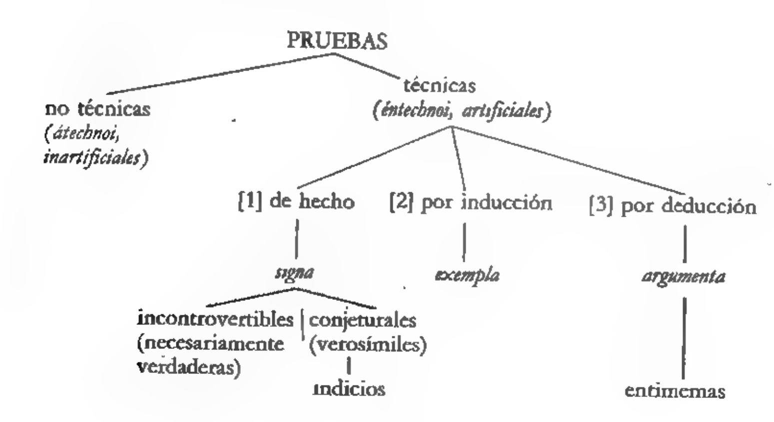
(para) literarios de consumo (otro ejemplo típico: las *telenovelas*), los caracteres de los personajes y sus modos de actuar están esbozados según unas oposiciones elementales (bueno/malo, justo/injusto) que son funcionales dentro de la trama y que, al igual que en la oratoria forense, enfrentan a las víctimas y a los culpables; el desenlace positivo (obstaculizado primero por las insidias y después por la defensa del malvado) es el que restablece el orden infringido, castiga al culpable y resarce los daños.

Al tomar como término de comparación la novela de folletín, aplicación ejemplar de los *lugares* y de los esquemas retóricos, se intuye, *a contrario*, la complejidad del mundo instituido por la 'alta' literatura contemporánea. Los códigos retóricos son, en relación con ella, como una red que no puede superponerse a una realidad que, con el cambio de la estructura de base de los géneros, es ya imprevisible. Cuando se aplican a las técnicas narrativas, la *inventio* y la *dispositio* son como un mapa de países ya desaparecidos: dibujan, sí, los confines de las tierras y los mares, pero son otras las tierras y otros los mares del paisaje literario actual.

2.6. La argumentación. «Tópoi» y tópicas

La argumentación es el centro del discurso persuasivo. En ella se aducen **las pruebas** (en la *confirmatio* o *probatio*) y se confutan las tesis del adversario (en la *confutatio* o *reprehensio*). En el sistema aristotélico, sobre el que se conforma, como es sabido, la oratoria forense romana, las **pruebas** son de dos tipos: técnicas (en griego *éntechnoi*; en latín *artificiales*), es decir, producidas mediante la aplicación del arte retórica, y no técnicas (*átechnoi*; *inartificiales*), es decir, exteriores e independientes del arte.

Véase el siguiente índice esquemático:



Se adscriben a las pruebas no técnicas la jurisprudencia sobre los hechos de los que se trata, las habladurías y rumores públicos (noticias de fuente incierta y opiniones difundidas), las confesiones obtenidas bajo tortura, las denuncias escritas, los juramentos, los testimonios.

Las pruebas técnicas son de tres tipos: las pruebas de hecho (*signa*), los ejemplos (*exempla*) y las pruebas racionales o argumentos probatorios (*argumenta*) (cfr. *supra* 1.5.).

[1] Las **pruebas de hecho** pueden ser «necesarias» o «no necesarias». Las primeras son pruebas incontrovertibles (que los griegos llamaron *tekméria*) porque son necesariamente verdaderas:

> por ejemplo, es necesario que la que ha dado a luz se haya unido a un hombre [...] que haya olas cuando el viento arrecia en el mar [...] No puede suceder que haya mies donde no se ha sembrado, o que alguien esté simultáneamente en Roma y en Atenas.
>
> (*Inst. Orat.*, V, 9, 5)

Pruebas de hecho «no necesarias», a las que los griegos llamaron *eikóta* («verosimilitudes»), son los indicios o huellas (en griego *seméia*):

> por ejemplo, de la sangre se sigue que se ha cometido un asesinato. Un vestido puede estar ensangrentado por la sangre que ha derramado la víctima, pero también porque sangra la nariz: el que tiene la ropa manchada de sangre no ha cometido necesariamente un asesinato.
>
> (*Inst. Orat.*, V, 9, 5)

Tales circunstancias, cuando están avaladas por otras pruebas ciertas, pueden transformar la sospecha en certidumbre.

Ha de notarse que las partes enumeradas (cfr. también 1.5) son temas de las teorías actuales sobre el signo, y, concretamente, de los estudios sobre la abducción que parten de la *Semiótica* de C. S. Peirce[15]. Véanse especialmente la descripción de la teoría aristotélica del signo y de los mecanismos lógicos basados en el *tekmérion* y los *seméia* y el tratamiento de los procedimientos indiciarios en la retórica latina en Manetti 1987:114-5 y 201-225.

En los sistemas jurídicos modernos, las pruebas son medios técnicos

[15] Tiene un interés más inmediato para nuestros temas Eco 1975 y, especialmente, Manetti 1967.

mediante los cuales se logra la verificación de los hechos sometidos a juicio: en las causas civiles se ha de verificar si tiene fundamento la pretensión de una de las partes, en los procedimientos penales, si se ha realizado una acción que la ley tipifica como delictiva. Según los juristas, las pruebas se organizan en dos grandes categorías:
1) pruebas representativas, o históricas, o directas (el cuerpo del delito, fotografías, documentos, etc.): objetos que reproducen inmediatamente el hecho investigado
2) pruebas críticas o lógicas o indiciarias: instrumentos por los cuales se adquiere la certidumbre (o la probabilidad elevada) del hecho, mediante una inferencia que utiliza las reglas de la lógica, las máximas de la experiencia (cfr. más adelante), las verificaciones técnico-científicas. Un ejemplo del último tipo: se deduce la velocidad de un vehículo de la longitud de las huellas de frenado.

[2] Mientras que el entimema es un razonamiento deductivo (o abductivo, Manetti 1987), el **ejemplo** (en griego *parádeigma,* en latín *exemplum*) procede por inducción (cfr., el paralelo aristotélico de retórica y dialéctica en *Ret.,* I, 2, 1356b, cit. *supra* 1.5): recurre a un hecho concreto, real o ficticio (pero verosímil), que puede generalizarse.

Perelman y Olbrechts-Tyteca tratan el ejemplo como uno de los tres tipos de argumentos (TA III §78-81) basados en el «caso concreto»; los otros dos son la ilustración y el modelo. Cuando la descripción de un fenómeno o la narración de un suceso se introducen en una argumentación con el fin de fundamentar una regla constituyen un **ejemplo**, y para asumir tal función deben ser incontestables. Son una **ilustración** cuando refuerzan «la adhesión a una regla conocida y admitida, aduciendo casos particulares que esclarecen el enunciado general» (TA III §79); lo que se exige de ellas no es tanto una evidencia indiscutible como la capacidad de «impresionar vívidamente la imaginación y atraer la atención» (TA III §79). El siguiente es un caso de ilustración de un principio («el histerismo de las masas no es privativo de los seres humanos»):

> El histerismo de las masas no es un fenómeno que se manifieste únicamente en los seres humanos, sino que puede ser observado en cualquier especie gregaria. *Una manada de elefantes, ante la aparición de un aeroplano, fue presa del terror colectivo Cada elefante estaba aterrorizado y comunicaba su terror a los otros, creando así una vasta multiplicación del pánico.* Sin embargo, como entre ellos no hay periodistas, el pánico se esfumó en cuanto el avión desapareció en la lejanía.
>
> (Russell, RDP)

El **modelo** (cuya contrapartida negativa es el antimodelo) es el equivalente del ejemplo y de la ilustración en el ámbito de la acción práctica: es el conjunto de conductas (o de atributos de un ser cualquiera) sobre el que se puede fundamentar o ilustrar una regla general de conducta.

Tradicionalmente, se llamaba *ejemplo* lo que Perelman entiende por *caso particular,* y se le atribuían, de hecho, las tres funciones descritas. En los tipos de discurso científico (en la oratoria religiosa y política, por ejemplo, y, en general, en todo tipo de propaganda, incluida la publicidad comercial), el paso de la 'fundamentación' de una norma a su 'ilustración' es, casi siempre, insensible y ambas funciones pueden estar subordinadas al propósito de proporcionar modelos de comportamiento.

Las colecciones clásicas (y postclásicas) de hechos memorables en forma de relato (breve) de un episodio que puede citarse como confirmación constituyen un filón de ejemplos, aprovechados por la oratoria laica y religiosa de todas las épocas. Para los moralistas cristianos, el *exemplum* es un instrumento de edificación. El 'modelo' por excelencia es Cristo; los Santos son los paradigmas de comportamiento que han de seguirse en la imitación del Modelo divino. En una perspectiva análoga se sitúan los símbolos y las alegorías (cfr. 2.18:[24]). La hagiografía está llena de anécdotas edificantes; la casuística penitencial de la confesión se apoya en la 'ilustración' de los pecados. La predicación presenta como relatos verídicos los episodios que han de «convencer al auditorio mediante una lección salutífera» (Le Goff 1988:118). En la catequesis del siglo XIII, florece extraordinariamente el *exemplum,* junto al *lai,* el *fabliau* y el *conte,* dentro de la moda de la *narratio brevis* (cfr. Brémond *et al.* 1982)[16].

En cualquier género oratorio, así como en cualquier tipo de textos no científicos, la argumentación por ejemplo, suele utilizar el procedimiento inductivo de la generalización para llegar a conclusiones cuya validez es sólo particular; es la llamada «argumentación de lo particular a lo particular» (semejante o idéntica al razonamiento por analogía). De una situación concreta que se toma como ejemplo, se deriva una regla aplicable a otra situación concreta: «he tardado media hora en ir en coche de casa a la estación a las nueve de la mañana; tardaré más de media hora (en vez de los diez minu-

[16] Acerca del *exemplum* medieval, véase también Del Corno 1984.

tos previstos) en un trayecto por la ciudad, a la misma hora, si éste incluye al camino de mi casa a la estación».

En el campo científico, los «casos particulares» (según la terminología de Perelman) pueden tratarse

> bien como *ejemplos* que conducen a la formulación de una ley o a la determinación de una estructura, bien como muestras que constituyen una *ilustración* de una ley conocida o de una estructura. En derecho, invocar un *precedente* significa tratarlo como un ejemplo que funda una regla, nueva al menos en algunos de sus aspectos. Por otra parte, una disposición jurídica se considera a menudo como un *ejemplo de principios generales,* reconocibles a partir de tal disposición.
>
> (TA III §78)

Para problemas como el del tipo de generalización que puede extraerse de un ejemplo, el del *exemplum contrarium,* esto es, el del caso que invalida una tesis, el del concepto jurídico de excepción, el de la asimilación de casos diversos bajo un único concepto o regla con el fin de fundamentar normas no previstas por la legislación vigente, puede verse el tratamiento de Perelman y Olbrechts-Tyteca (TA III §78).

Como casos de **precedente,** pueden citarse las sentencias que, ante la ausencia de una regulación jurídica de las «uniones de hecho», han reconocido los derechos de las personas que conviven, o las primeras sentencias que han declarado que «la exposición en lugares públicos del seno femenino desnudo» no constituye delito contra la moralidad y las buenas costumbres.

Otro tipo de razonamiento que se apoya en los hechos, circunstancias, afirmaciones, etc., considerados como «ejemplares» es el **argumento de autoridad,** mediante el cual se confiere valor probatorio a la opinión de un experto, de un maestro *(«ipse dixit»)* de un personaje ilustre. La **cita** es el instrumento del argumento de autoridad cuando el usuario la aduce como garante de la propia opinión. Semejante, si bien no tan precisa, es la función del *exergo* (para el cual, véase Meneghetti 1986).

[3] Si la argumentación es la parte central del discurso persuasivo, las pruebas racionales (o argumentos probatorios) son el *clou* de las pruebas que se aducen en la argumentación y, por tanto, el objeto por excelencia de la *inventio* (véase la definición en 2.2). Constan de **entimemas** (cfr. *infra* 1.5). Los epiqueremas *(epicheirémata)* y los ar-

gumentos apodícticos *(apodéixis)* pueden considerarse análogos a los entimemas.

El entimema, según lo definió Aristóteles, es un silogismo cuyas premisas son 'verosímiles' (y no necesariamente 'verdaderas'). La adecuación al auditorio, que busca la atracción y huye del tedio, sugirió la conveniencia de abreviar el razonamiento silogístico mediante la omisión de una de las premisas: de ahí la definición del entimema como silogismo elíptico. La premisa puede omitirse por obvia (aparentemente pleonástica):

> También tú puedes equivocarte, pues eres un ser humano.

No es pertinente hacer explícita la premisa mayor («Todos los seres humanos pueden equivocarse») implícita en las características que el común consenso atribuye a los seres humanos. Pero, con frecuencia, se omite una premisa de cuya evidencia no se está absolutamente seguro. Como ejemplo de entimema encontramos en Reboul (1986²) el eslogan francés de 1939:

> *Nous vaincrons parce que nous sommes les plus forts* («Venceremos porque somos los más fuertes»)

Al sobreentender la premisa mayor («los más fuertes siempre vencen») se evitaba suscitar posibles dudas —con el peligro de invalidar la conclusión— y se dejaba en la sombra una afirmación poco coherente con los ideales democráticos de los que Francia siempre se había enorgullecido. La premisa mayor no puede aspirar más que a la verosimilitud, porque no era un hecho probado que los aliados fueran los más fuertes.

Idéntico planteamiento tiene la propaganda comercial del tipo:

> Es el mejor porque sus ingredientes tienen tales y tales efectos...

[4] Las premisas de los entimemas han de buscarse entre las ideas generales adecuadas para constituir la base de los razonamientos. Estas ideas están 'depositadas' en la memoria colectiva, y para hallarlas se recurre a los 'lugares' en los que se encuentran: los *tópoi*.

El término *tópos* (que en griego significa «lugar») es un tecnicismo dialéctico introducido por Aristóteles. Se encuentra por primera vez, en la acepción que será de uso común también en la retórica,

en el primer libro de los *Tópicos,* un tratado de argumentación dialéctica y de técnicas para razonar problemáticamente cuyo nombre procede, precisamente, de *tópos*. La traducción *lugar* se consolidó en la tradición de estudios filosóficos, jurídicos y literarios a causa de la denominación latina *locus*.

Los **lugares** son de dos tipos: **comunes** o generales y **propios** o específicos. Los lugares comunes son puntos de vista de aceptación general, recogen opiniones extendidas y pueden aplicarse a argumentos diversos (jurídicos, físicos, políticos, etc.) en cualquier campo del saber. Los lugares propios son específicos de cada disciplina y de cada género oratorio (cfr. 1.5).

En el libro segundo de la *Retórica* Aristóteles da una relación de lugares comunes de los que extraer premisas de silogismos retóricos: son dieciocho para los entimemas reales y nueve para los entimemas aparentes. He aquí algunas aplicaciones en entimemas del primer grupo:

del lugar de los *contrarios:*

> es bueno ser moderados, porque ser inmoderados es perjudicial;

del lugar de las *relaciones recíprocas:*

> si para vosotros no es deshonroso venderlos, tampoco para nosotros será deshonroso comprarlos

del lugar de la *relación proporcional entre los términos:*

> si a los muchachos de gran estatura se les considera hombres, habrá que decretar que los hombres pequeños son niños

Para el lugar de *lo más y lo menos* (cantidad) véase el entimema de 1.5.

La clasificación de los *Tópicos* agrupa los lugares según las categorías de *accidente, género, propiedad, definición* e *identidad*.

Según Perelman y Olbrechts-Tyteca,

> los lugares comunes de nuestros días [...] no son más que una aplicación a argumentos particulares de los lugares comunes en sentido aristotélico. Pero como tal aplicación afecta a una materia que se trata frecuentemente, que se desarrolla en un orden determinado y con conexiones previsibles, sólo se repara en su trivialidad, ignorando su valor argumentativo. Se tiende así a olvidar que los lugares constituyen un arsenal imprescindible al que forzosamente deberá acudir el que quiera persuadir a otros.
>
> (TA II §21)

Perelman y Olbrechts-Tyteca tratan los lugares mediante el examen de las «bases de la argumentación» y restringen su ámbito a las premisas generales «que permiten fundamentar los valores y las jerarquías y que Aristóteles estudia entre los lugares del accidente» (TA II §21). A partir de estas premisas, que a menudo permanecen implícitas, justificamos la mayor parte de nuestras decisiones. Un grupo social puede caracterizarse por la preferencia que otorga a determinados lugares, a ideas recibidas en las que fundamenta su adhesión a determinados valores y no a otros, típicos de la mentalidad opuesta (por ejemplo, «si quieres la paz, educa para la paz» frente a «si quieres la paz, prepara la guerra»).

Enumerar todos los lugares posibles sería una empresa irrealizable, y sería dificilísimo, en todo caso, dar un inventario completo de los que ya han sido usados. No obstante, se puede agrupar «bajo rúbricas muy generales» el conjunto de los lugares que «deben tomar en consideración todos los auditorios, cualquiera que sea su condición» (TA II §21). Son las rúbricas de los seis grupos propuestos (TA II §22-25): lugares de la cantidad, de la cualidad, del orden, de la existencia, de la esencia, de la persona.

Los lugares de la *cantidad* afirman que «una cosa vale más que otra por razones cuantitativas». Esta es la premisa sobreentendida en muchas argumentaciones distintas pertenecientes a los campos más dispares. Por ejemplo, la idea de que ha de seguirse la opinión de la mayoría prevalece en ciertas concepciones de la democracia, en la apelación al «sentido común» para dirimir una cuestión, al establecer qué es la «normalidad», en el concepto de norma estadística, etc.

Las formulaciones más brillantes de los lugares de la *cualidad* se oponen a los anteriores. Sustentan las ideas de los que combaten la opinión de la mayoría, de los que afirman que la cantidad va en perjuicio de la calidad *(omnia praeclara rara:* a mayor excelencia de una cosa, mayor rareza), de los que exaltan lo *único* como incomparable. De ahí la asimilación de la unidad con lo verdadero y de la multiplicidad con lo opinable e incluso con lo falso (*«un solo* Dios es el Dios *verdadero; muchos* dioses son *falsos* dioses» es el 'lugar' que sustenta las

religiones monoteístas; «el hombre honesto tiene *sólo* una palabra, y la mantiene», el deshonesto y el mentiroso hacen lo contrario). «El valor de lo único», explican Perelman y Olbrechts-Tyteca siguiendo a Aristóteles, «se puede expresar oponiéndolo a lo común, lo banal, lo vulgar [...]. Lo único es original, se distingue y, por ello, es digno de atención y complace también a la muchedumbre». Todos recordamos eslóganes publicitarios que juegan con la paradoja de la unicidad propuesta como modelo de la multitud: «Entren también ustedes a formar parte del restringido círculo de personas que...» Las distintas manifestaciones de lo efímero en la literatura, la conducta, el espectáculo, etc., se pueden conectar con el *tópos* de la precariedad, que en el TA se define como un valor cualitativo opuesto al valor cuantitativo de la duración. El *carpe diem* horaciano, el renacentista *«di doman non c'è certezza»* [«del mañana no hay certeza»], la fragilidad de la rosa como símbolo de la belleza, que es apreciada porque es efímera, el sentimiento mismo del tiempo que huye, etc., se cargan de valores positivos y representan lo único y lo irrepetible por oposición a la estabilidad de lo durable, a la monotonía de lo que permanece siempre idéntico a sí mismo. Por el contrario, el lugar de la cantidad como duración en el tiempo se percibe positivamente como fuerza, capacidad de resistencia, imperturbabilidad, etc.: una juventud prolongada a pesar del paso de los años es, sin duda, un bien; la persistencia de los valores estéticos de una obra se mide en términos cuantitativos, al igual que el éxito y la perduración de la fama durante años, etc.

Los lugares del *orden* conciernen a la superioridad de lo anterior sobre lo posterior, de los principios sobre las aplicaciones concretas, de las leyes sobre los hechos, de las causas sobre los efectos, etc. Un ejemplo podría ser la idea de primacía: ser *el primero* en entender algo, en hacer un descubrimiento, en superar un límite; incluso la noción de *precedencia* como señal de respeto está fundada sobre el lugar del orden.

Los lugares de la *existencia* proponen la preeminencia de lo real sobre lo posible, de lo actual sobre lo virtual. Van de la trivialidad del proverbio «más vale pájaro en mano que ciento volando» a la razonable preferencia por un resultado observable antes que por un proyecto que no está en marcha. Desde el punto de vista filosófico, se trataría de una justificación del empirismo.

Por lugar de la *esencia* se entiende un reconocimiento de la excelencia del individuo que reúne todas las características exigidas al

«tipo» que representa: Tersites como ejemplo de fealdad, Yago, de la maldad, Lord Brummel como prototipo de elegancia, una estrella de cine (Greta Garbo, Marylin Monroe, Brigitte Bardot...) como encarnación de la mujer fatal, o como *sex symbol*, etc., el superhombre nietzschiano, el *superman* de la pantalla y del *comic*, y así sucesivamente.

Sobre el lugar de la *persona* se apoyan los valores de la dignidad del mérito y de la autosuficiencia. En palabras de Aristóteles: «lo que no puede obtenerse del exterior ha de preferirse a lo que podemos procurarnos del exterior»; en este sentido, la afirmación de la excelencia retórica de la argumentación sobre las pruebas materiales es un *tópos*.

La caracterización (propuesta en TA II §25) de la mentalidad clásica y romántica mediante una selección de lugares de representantes de ambas está en la misma línea que la tradición de la historia de las ideas que reconoce a los *tópoi* un valor explicativo y hermenéutico de los modelos culturales de los distintos períodos históricos (piénsese en el actual *tópos* de lo «posmoderno»).

Aristóteles había elaborado una teoría de los *tópoi* de acuerdo con las categorías de su metafísica, que serviría de modelo y fundamento a las tópicas posteriores. Sin embargo, la obra homónima de Cicerón, por su mayor accesibilidad, resultó ser más determinante en la evolución posterior de la retórica escolar. Cicerón simplificó la formulación aristotélica de la materia dialéctica, la reelaboró en términos jurídicos y compuso un prontuario de sugerencias argumentativas y de consejos teórico-prácticos, una especie de vademécum para uso de juristas: en conjunto, un estudio acerca de la problemática de la *inventio*.

Los lugares son áreas conceptuales en las que se pueden buscar las premisas de las *probationes*. Al igual que éstas, pueden ser «intrínsecos», es decir, inherentes por naturaleza a la materia que se trata, o «extrínsecos», extraídos de las circunstancias externas (cfr. al inicio del parágrafo, los dos tipos de pruebas, técnicas y no técnicas). Los lugares extrínsecos se sostienen sobre fuentes y testimonios cuya autoridad depende de la opinión que el auditorio tiene del testigo. Aunque su importancia práctica es indiscutible, tienen un lugar marginal en la teoría, ya que no requieren la aplicación del arte retórica.

La relación de lugares intrínsecos (o técnicos) que se encuentra en los *Topicos* de Cicerón es la siguiente:

1. definición del conjunto;
2. enumeración de las partes;
3. etimología, entendida como esclarecimiento del significado auténtico de las palabras;
4. relaciones del tema en cuestión con los factores siguientes: nexos lingüísticos (afinidad de los términos, etc.), género, especie, igualdad, diferencia, semejanza, contrarios, corolarios, antecedentes, consecuentes, contradicciones, causas, efectos y comparaciones.

La instancia filosófica que Aristóteles había unido a la búsqueda de bases para la argumentación, o, en otras palabras, a lo que en la retórica constituía la *héuresis,* pierde eficacia tras él: «la opinión de Cicerón tenía el viento a su favor. La tópica [...], provista de los resultados del trabajo aristotélico, volvió a introducirse en la retórica» (Viehweg 1962:26). El catálogo de *lugares* que se transmite a épocas posteriores, y cuyas líneas esenciales persisten a pesar de variaciones, rescrituras y recomposiciones, es el que Quintiliano organizó a partir de los sistemas precedentes y de la praxis judicial.

En la terminología latina clásica y medieval, *locus* y *argumentum* son intercambiables, de modo que el uso de ambos términos es metonímico (la sede por la entidad que en ella se encuentra). La primera gran división distingue los argumentos extraídos de la persona de los extraídos de las cosas. Los argumentos de persona *(argumenta a persona)* se encuentran en los siguientes lugares:

(1) la familia *(genus)* —se cree, en efecto, que los hijos se parecen a sus padres y a sus antepasados, y que, en ocasiones, la inclinación a la vida honesta o a la deshonesta surgen de ellos;
(2) el pueblo *(natio)* —toda raza, de hecho, tiene sus costumbres, y no es creíble que el comportamiento de un bárbaro sea idéntico al de un romano, o un griego;
(3) la patria *(patria)* —porque, igualmente, las leyes, las instituciones, las opiniones, son distintas de una ciudad a otra;
(4) el sexo *(sexus)* —porque nos permite considerar más probable que un hombre cometa un robo y una mujer un envenamiento;
(5) la edad *(aetas)* —porque a cada edad le conviene algo distinto;
(6) la educación y la disciplina *(educatio et disciplina)* —es importante por quién y de qué modo uno ha sido educado;
(7) el aspecto físico *(habitus corporis)* —porque a menudo la belleza puede tomarse como prueba de una vida disoluta, la fuerza como prueba de prepotencia, y viceversa;
(8) la fortuna *(fortuna)* —no es creíble que un pobre y un rico actúen de la misma manera, pues el primero tiene parientes, amigos y clientes en abundancia, y el segundo carece absolutamente de ellos.

(9) Hay también diferencias de condición social *(conditionis distantia),* ya que importa mucho si uno es conocido o desconocido, magistrado público o simple ciudadano, padre o hijo, natural o extranjero, libre o esclavo, casado o soltero, padre de hijos vivos o de hijos muertos;
(10) el carácter *(animi natura),* porque la avaricia, la iracundia, la misericordia, la crueldad, la severidad y otras cosas semejantes, restan o añaden credibilidad [...];
(11) también han de examinarse las profesiones *(studia),* las distintas actividades del agricultor, del hombre del foro, del mercader, del soldado, del marinero, del médico.
(12) Conviene igualmente ver qué es lo que cada uno quiere aparentar *(quid affectet),* si quiere parecer habilidoso, o buen hablador, o justo, o autoritario.
(13) Se consideran también sus palabras y hechos anteriores *(ante acta et dicta),* porque el presente suele valorarse según el pasado.
(14) A esto añaden algunos [...] los movimientos transitorios del ánimo *(temporarium animi motum),* como la ira, la turbación.
(15) Al valorar una persona consideran también el nombre *(nomen)* que lleva, que es un accidente necesario y que, a menos que responda a una causa, como Prudencio, Magno, Pío, rara vez asume el valor de prueba.

(*Inst. Orat.,* V, 10, 24-30)

El segundo grupo, de los *argumenta a re,* es complejo y, obviamente, abierto. De las diez subdivisiones principales, las cinco primeras responden a otras tantas preguntas, según indica el esquema siguiente (confróntese con el esquema análogo en 2.5):

lugares	preguntas
a causa	*quare* (por qué)
a loco	*ubi* (dónde)
a tempore	*quando* (cuándo)
a modo	*quomodo* (cómo)
a facultate	*per quae* (por medio de qué)

Las otras cinco subdivisiones comprenden los lugares siguientes:

a finitione (de la definición)
a simili (de la semejanza)
a comparatione (de la comparación)
a fictione (de la suposición)
a facultate (de la circunstancia).

Se ofrecen algunas indicaciones sumarias sobre los principales *loci a re*[17]. El *locus a causa* comprende los móviles de las acciones:

(1) los motivos psicológicos, que consisten en
[a] obtener ventajas y beneficios, incrementarlos, conservarlos, utilizarlos;
[b] evitar los males, librarse de ellos, atenuarlos, tolerarlos.
(*Inst. Orat.*, V, 10, 33)

(2) causas generales, físicas (o también metafísicas) de las que se siguen efectos (o causas de efectos) necesarios:

> un cuerpo, ante la luz, proyecta siempre una sombra; y una sombra, esté donde esté, demuestra la presencia de un cuerpo
> (*Ibid.*, V, 10, 80)

o no necesarios:

> el sol broncea: pero el que está bronceado no ha estado expuesto al sol necesariamente
> (*Ibid.*, V, 10, 81)

El *locus a loco*, esto es, las consecuencias que se derivan de la consideración del lugar en el que ha sucedido una acción, era (y es) importante jurídicamente, tanto en las conjeturas como en la definición o en la calificación de la intencionalidad[18] de una acción (delictiva, por ejemplo):

> «Has sustraído dinero de un particular: dado que lo has robado en un templo, no has cometido un hurto, sino un sacrilegio»
> (*Ibid.*, V, 10, 39)

El *locus a tempore* recoge todas las circunstancias temporales posibles: el momento cronológicamente determinado, la duración de un periodo, la «hora y la estación», las ocasiones, las repeticiones, etc.

De los restantes, el *locus a finitione* incluye fenómenos idénticos a los del *status finitionis* (cfr. *supra* 1.6). El lugar de la etimología, por ser un descubrimiento del 'significado verdadero' (*étymon*) de las palabras, es el que puede proporcionar la base argumentativa cuando se aplica a las nociones pertinentes para el problema que se discute. Puede verificarse esta práctica con una revisión de las definiciones que contiene este manual, especialmente cuando no son más que una paráfrasis de los términos griegos y latinos.

[17] La fuente principal es Quintiliano. Para una descripción completa, véase Lausberg, 1973²:201-220 y 224-227.

[18] Cfr. aquí, en 1.6, la revisión de los *status causae* de Hermágoras.

Los aspectos formales de la definición como figura de pensamiento se analizan en el campo de la *elocutio* (cfr. *infra* 2.18:[5]).

El *locus a simili* (o *ex similibus*) se encuentra en razonamientos por analogía; es lo mismo que el ejemplo (cfr. *supra* 2.6:[2]) y es también afín al *locus a comparatione*. En este caso, se comparan circunstancias, etc., para extraer conclusiones.

Un ejemplo de actualidad: algunas normas del derecho de familia que afectan a las relaciones entre los cónyuges sirven también, por analogía, para las relaciones entre un hombre y una mujer que conviven.

Los razonamientos basados en la semejanza incluyen también los argumentos *a contrario*: «si la salud es un bien, la enfermedad es un mal».

Los argumentos extraídos de la comparación se analizan según los lugares 'de lo mayor a lo menor' (*a maiore ad minus*) —«si se ha cometido un homicidio, se habrán producido necesariamente lesiones de los órganos o internos»—; y 'de lo menor a lo mayor' (*a minore ad maius*): «si el hurto es un delito, con más razón lo será el pillaje».

El lugar de la suposición (*locus a fictione*), o 'por hipótesis' (en griego, *kath'hypóthesin*), «no es más que avanzar una propuesta que, si fuese verdadera, resolvería la cuestión o ayudaría a resolverla»[19].

Pertenecen al lugar de los *exempla ficta* observaciones del tipo: «Si éstos pudiesen hablar, dirían...»

El argumento extraído «de las circunstancias» entra en el ámbito de los **lugares propios**, pues depende de elementos específicos de cada uno de los temas tratados. En las controversias judiciales, serían tales aquellas pruebas que Quintiliano definía como

> las que no tienen nada en común con ninguna otra causa; son, además, muy eficaces, y en absoluto obvias, pues si bien conocemos los lugares comunes por la preceptiva, somos nosotros los que debemos encontrar las pruebas particulares
> (*Inst Orat.*, V, 10, 103)

Se ha estimado oportuno ofrecer un breve resumen del catálogo quintilianista de los *tópoi* porque, en determinados aspectos, refleja los puntos de vista, las ideas y los prejuicios relacionados con los códigos culturales de la época, especialmente en el caso de los *loci a persona*. Por otra parte, muchas de estas concepciones han persistido durante largo tiempo y persisten aún hoy: esto significa que los lugares argumentativos se han convertido en 'lugares comunes', no

[19] *Inst. Orat.*, V, 10, 96.

en el sentido doctrinal de la expresión, sino en el vulgar. Este sentido era ya vulgar en el tiempo de Quintiliano, pues éste se sintió en el deber de precisar: «llamo lugares comunes no a aquéllos que, como vulgarmente se cree, tienen como objeto la vida disoluta, el adulterio y otros vicios semejantes, sino a las sedes en las que residen, o están en depósito, y de las que se extraen las demostraciones»[20].

Al revisar una relación de lugares que omita las aplicaciones demostrativas (y jurídicas), se intuye que los lugares admiten cualificación sólo en virtud del uso que se hace de ellos: son argumentativos sólo si de ellos se hace un uso argumentativo.

Barthes ha escrito (1972:75):

> el lugar [...] es un elemento de una asociación de ideas, de un condicionamiento, de un adiestramiento, de una mnemónica [...]; los lugares no son por tanto los argumentos en sí, sino los compartimentos en los cuales están colocados De ahí se derivan las imágenes que unen la idea de espacio con la idea de reserva, de localización y de extracción [...]; «los lugares, dice Dumarsais, son las celdillas a las que todos pueden acudir para coger, por así decir, la materia de un discurso y los argumentos sobre cualquier tema». Un lógico escolástico, aprovechando la naturaleza 'doméstica' del lugar, lo compara a la etiqueta que indica el contenido de un recipiente (*pyxidum indices*).

Los ejercicios académicos, los *controversiae* y las *suasoriae*, contribuyeron a consolidar los estereotipos. Los lugares comunes, considerados como una ayuda indispensable de la composición, alimentaron la práctica de las *chriae* (*chréia*, en griego, era una breve composición, una especie de sentencia, centrada en torno a un personaje).

En el uso literario, los *loci communes*, transmitidos de la Antigüedad a la Edad Media, cristalizaron en modelos que podían ser introducidos en los «patrones» correspondientes. Había un patrón del exordio, con cuatro *tópoi* principales: 1) la afectación de modestia, adecuado para el *tópos* de la *captatio benevolentiae*; 2) el uso de máximas, proverbios y sentencias; 3) la declaración de la *causa scribendi* (motivo por el que se escribe), de la que dependía un grupo de *tópoi:* la dedicatoria, el elogio del destinatario de la obra, la mención de los méritos y deméritos propios, la invocación a la divinidad, etc.; 4) la

[20] *Ibid.*, V, 10, 20.

fórmula de la *brevitas*, en relación con lugares como *ex pluribus pauca* o *pauca e multis* («pocas, de entre las muchas cosas que podrían decirse»)[21].

Esto es, en resumen, lo que los rétores habían tratado en la organización de la partes del discurso persuasivo, de las que se ha dado noticia en los parágrafos anteriores. Desde este punto de vista, la mayor parte de la tratadística de la *inventio* es una tópica, pues describe los patrones en los que se inscribe la materia del discurso persuasivo, y los describe didácticamente mediante formularios. De este modo, dondequiera que se encuentren fórmulas recurrentes y clasificables, constantes codificadas del contenido, la doctrina y aplicación de los lugares comunes se superpone a la tópica filosófica y jurídica (de Aristóteles y de Cicerón). Como escribe Pozzi (1984:393):

> La reiteración concierne tanto a las formas, que se convierten en fórmulas, como a los contenidos, que se convierten en lugares comunes; pero no lugares comunes en el sentido propio de la tópica, sino en el sentido de concepto recurrente en determinadas circunstancias del discurso.

Cuando se habla de «tópica del exordio, de la narración, del epílogo» a partir de los análisis de Curtius, se entienden los patrones correspondientes: la descripción de los *tópoi* y de los estereotipos que contienen. Todo lo dicho sirve igualmente para los lugares comunes de cualquier género literario. Por ejemplo: el *tópos* del *locus amoenus*, que va desde Homero hasta la poesía bucólica y arcádica, y hasta cualquier forma literaria en la que la descripción de lugares («Yace en Arabia una vaguada amena...») esté asociada a ideas recurrentes de deleite, belleza, descanso, evasión de un ambiente natural acogedor, etc; el *tópos* medieval del *puer senex* (el hombre que demuestra desde la infancia la prudencia de la madurez) que se desarrolla en la etopeya (cfr. *infra* 1.18:[2]) junto con el lugar *fortitudo et sapientia* con el fin de caracterizar los temperamentos y las conductas; el lugar de la lamentación por la iniquidad del tiempo presente, que está unido al de la alabanza del tiempo pasado (*laudatio temporis acti*), de los «viejos tiempos»; el lugar del testimonio ocular (del «lo

[21] El fundador de la topología literaria moderna, E. R. Curtius (cfr. Curtius 1965[5], 1.ª ed 1948), ha desarrollado este tema. Véase también Arbusow 1963[2]:91-121.

he visto con mis propios ojos») para dar credibilidad a una narración. El estudio de los *tópoi* literarios, inaugurado por Curtius, está relacionado con el de los temas y motivos[22], y, en general, con el análisis de ideas y de contenidos que caracterizan géneros y formas literarias. Se indica aquí someramente la original organización de Pozzi (1984:395 y ss.):

> El *tópos* o 'estereotipo' puede concebirse como una materia que ha de ser descrita o narrada [...]; un paisaje, un objeto, una persona, un gesto físico o una conducta moral, una función. Desde este punto de vista, el uso literario de un *tópos* puede analizarse como un modo conceptual y lingüístico, distinto de los otros, de representar la realidad [...] La materia que ha de ser descrita o narrada [ ], seleccionada de manera que constituya un cliché [..] se organiza según una sintaxis determinada [...]; por ejemplo, en el *locus amoenus*, el prado y el arroyo se exigen mutuamente. Son sistemas virtuales, en los que cada detalle existe y se califica en relación con otro.

Según Pozzi (1984:400 y ss.), en los sistemas de *tópoi*, que están regulados por relaciones de semejanza (metáforas y analogías) y de contigüidad (metonimias y sinécdoques), se puede verificar la existencia de «debilitamientos semánticos» (un elemento equivale a otro) y de medios de autocontrol (los cánones precisan los límites de cada uno de los modelos). Para que un *tópos* evolucione se requiere «ejemplaridad» («el *tópos* se transmite porque la formulación precedente funciona como modelo de la siguiente»), «autoridad» (el prestigio de las obras literarias que se imponen como objeto de imitación) e «infracción de normas», mediante la cual se crean nuevos modelos.

La historia y las tipologías de la cultura demuestran que las actualizaciones de los *tópoi* no son únicamente lingüísticas: también los sistemas semióticos de distinta naturaleza (por ejemplo, las artes figurativas, el diseño, el grafismo tecnológico) siguen estereotipos con los que es posible construir una 'gramática', como se ha hecho con los *tópoi* de las artes verbales. Ésta, naturalmente, va unida al estudio de los símbolos recurrentes y de los elementos que definen los diferentes «estilos». En estos últimos años ha gozado de cierto éxito la 'tópica de los mensajes publicitarios', que tiene la complejidad

[22] Para tema/motivo, véase Avalle 1977 y Segre 1965:331-359

añadida de dar cuenta de la complementariedad de imágenes y textos. Se sobreentiende que el uso del 'tópica' para el estudio sistemático de los estereotipos es una extensión del término, y es aplicable —con las debidas cautelas— a cualquier aproximación a todo lo que, desde una perspectiva semiótica, se considera como un texto.

[5] De las diversas especies de razonamiento silogístico, recordaremos aquí solamente, además del entimema, el *dilema*, también conocido (por San Jerónimo) como *argomento cornuto*. Los 'cuernos' del dilema son las dos alternativas que se ofrecen en el razonamiento; la elección de cualquiera de ellas conduce siempre al mismo resultado. Si las alternativas son más de dos se hablará de trilema, tetralema, etc.

El ejemplo clásico es el dilema que se atribuye a Córax, el legendario primer maestro de retórica (cfr. *supra* 1.1). Tisias, discípulo de Córax, que se convirtió en experto en el arte, rehúsa pagar al maestro los bienes estipulados. Ante los jueces, Tisias expone sus razones con el siguiente dilema: ¿qué es lo que Córax había prometido enseñarle? El arte de persuadir a cualquiera. Pues bien, si Córax le ha enseñado verdaderamente el arte, debe aceptar que el discípulo le persuada de no pretender una compensación; y, si, en cambio, no le ha enseñado el arte, no procede pagarle. Córax responde con otro dilema. Tisias deberá pagar si logra persuadir al maestro de no pretender compensación, porque esto quiere decir que este último ha mantenido su promesa, y, si no logra convencer a su adversario, deberá pagar igualmente como perdedor en la causa. La anécdota tiene un fin moralizante: ante el doble dilema, los jueces se habrían limitado a decir: «A tal cuervo (*kórax*, en griego, significa «cuervo»), tal cría.» En realidad, no son dilemas válidos, porque en ambos la relación entre la condición y lo condicionado no es ni necesaria ni exclusiva, y, por tanto, puede invertirse.

Un dilema válido e históricamente famoso es el que usó Hugo Grocio para demostrar que la tortura no permite descubrir la verdad: o el torturado es lo bastante fuerte como para soportar los tormentos, y, en ese caso, dirá lo que quiera, o es débil y se deja vencer, y, entonces, dirá incluso falsedades con tal de que cese el dolor.

[6] **La clasificación de los argumentos de Perelman.** El análisis de los esquemas argumentativos ocupa la parte fundamental y más

extensa del estudio de las técnicas de la argumentación. Perelman y Olbrechts-Tyteca advierten que tales esquemas son relativos y pueden prestarse, en ocasiones, a más de una interpretación:

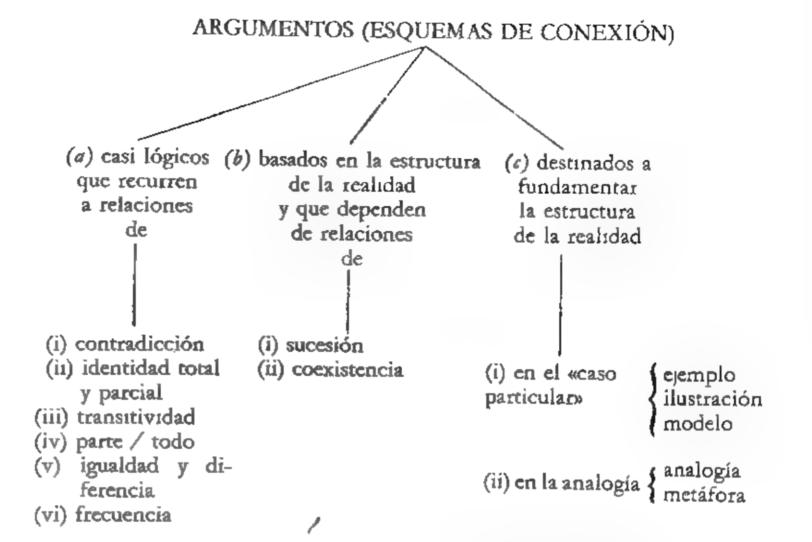
> nada nos impide considerar que un mismo enunciado es la realización de varios esquemas, que actúan simultáneamente sobre el espíritu de personas distintas e incluso de un oyente único. Además, estos esquemas pueden ser eficaces sin ser percibidos claramente...
>
> (TA III §44)

Cuando un oyente advierte la presencia de un argumento puede verse inclinado a contraponerle mentalmente otros esquemas argumentativos. En este caso, el discurso se convierte en objeto de las reflexiones suscitadas por su misma estructura, por la naturaleza de los actos comunicativos que lo componen, etc., o bien por informaciones provenientes del orador mismo o de terceros, por ejemplo, del adversario. Se debe tener en cuenta esta «superposición de argumentos» y las complejas condiciones que la determinan, si se quiere explicar el resultado de una argumentación.

En los esquemas identificados (en TA III §44-96) operan procedimientos de *asociación* o conexión (cuando los argumentos están formados por elementos solidarios que se confieren valor mutuamente de forma positiva o negativa) y de *disociación* («técnicas de ruptura» que modifican un sistema vigente, poniendo en tela de juicio sus elementos constitutivos, y lo reorganizan con nuevos principios).

En el diagrama de la página siguiente se indican los tres tipos de «esquemas de conexión» y los criterios principales que sirven para caracterizar los argumentos.

(a) Los **argumentos casi lógicos** son los más parecidos a los razonamientos formales lógicos y matemáticos. Los argumentos que se sirven de relaciones lógicas (las tres indicadas en primer lugar: contradicción, identidad total o parcial, transitividad) se asemejan a los primeros; los que recurren a relaciones matemáticas (de la parte con el todo, de la oposición entre lo mayor y lo menor, de frecuencia) se asemejan a los segundos. Sólo mediante una simplificación puede ponerse de manifiesto su esquema formal. No deben ser considerados como formas «imperfectas» respecto de las del razonamiento lógico o matemático (a las que se llega, como se ha dicho, a través de una reducción simplificadora):



> pero, dado que se admite la existencia de demostraciones formales de reconocida validez, los argumentos casi-lógicos adquieren fuerza persuasiva gracias a su proximidad a estas formas irrefutables de razonamiento.
>
> (TA III §45)

(i) la *contradicción* consiste en afirmar y negar una proposición en un mismo sistema. En los sistemas formales, «basta únicamente la combinación de los signos para hacer indiscutible la contradicción» (TA III §46). En las argumentaciones cuyas premisas no son totalmente explícitas y que utilizan un lenguaje no unívoco se advierten, de ordinario, **incompatibilidades**. Una incompatibilidad

> se asemeja a una contradicción, pues consiste en dos afirmaciones entre las que hay que escoger, a no ser que se renuncie a ambas.
>
> (TA III §46)

Mientras las afirmaciones contradictorias son tales por razones puramente formales, independientes de su situación específica en el discurso, las incompatibilidades conciernen siempre:

> a circunstancias contingentes, ya estén establecidas por las leyes de la naturaleza, por sucesos particulares, por decisiones humanas.
>
> (TA III §46)

De este último tipo son las incompatibilidades legales.

Para evidenciar una incompatibilidad en el discurso de un adversario, por ejemplo, se «reduce» la cuestión a los términos de un sistema formal que permite definir la incompatibilidad como contradicción. Es lo que, en la *Divina Comedia,* hace el demonio («uno de los querubines negros») cuando argumenta ante San Francisco para llevarse el alma de Guido da Montefeltro (que al final de su vida había dado el «consejo engañador» a Bonifacio y se había hecho absolver, cautelarmente, por él):

> ch'assolver non si può chi non si pente, / né pentere e volere insieme puossi / per la contradizion che nol consente
> («a quien no se arrepiente no se absuelve, / ni se puede querer y arrepentirse, / pues la contradicción no lo consiente»)
> (*Inf.* XXVII, 118-120. Trad. L. M. de Merlo)

Más tarde, dirigiéndose a Guido: «Forse / tu non pensavi ch'io loíco fossi!» [«¿Acaso / no pensabas que lógico yo fuese?» Trad. L. M. de Merlo.]

Un caso especial, de entre los muchos presentados por Perelman, es el definido como *autofagia:*

> en el que la incompatibilidad no opone reglas diferentes entre sí, sino una regla y las consecuencias derivadas de su misma afirmación
> (TA III §48)

Ésta es, por ejemplo, la condición de la duda total, que lleva a dudar de la duda misma; o aquella que expresa el eslogan:

> Prohibido prohibir

El razonamiento se vuelve contra sí mismo, como en la divertida historia, que se cuenta en TA III §48, del policía que

> en un teatro de provincias, mientras el público se preparaba para cantar la *Marsellesa,* subió al escenario para anunciar que estaba prohibido todo lo que no figuraba en el programa. «¿Y usted —le interrumpió uno de los espectadores— está en el programa?»

Perelman y Olbrechts-Tyteca subrayan la eficacia de la comicidad en la argumentación (cfr. TA III §49). Un importante desarrollo de esta teoría se encuentra, precisamente, en la obra *Le comique du discours* (Olbrechts-Tyteca 1977).

(ii) La identificación de los objetos del discurso puede contarse entre las técnicas argumentativas. Consiste en establecer relaciones de **identidad** total o parcial. La identidad **total** se actualiza en las **definiciones.** Éstas son argumentos *casi-lógicos* cuando el *definiendum* (lo definido) y el *definiens* (la noción usada para definir) no pertenecen a sistemas formales y, por tanto, su correspondencia no es absolutamente evidente; por otra parte, sin embargo, la identificación que se pretende establecer no es completamente arbitraria, y, por ello, «da o puede dar lugar a una justificación argumentativa» (TA III §50).

Han de distinguirse cuatro clases de definición: la *normativa* prescribe, en absoluto, el sentido que debe atribuirse a una expresión dada; la *descriptiva* indica el sentido que quiere utilizarse en determinadas circunstancias; la *de condensación* ofrece solamente los elementos esenciales de la definición descriptiva; la *compleja* combina las precedentes de distintas maneras.

La retórica clásica trataba la definición como figura de pensamiento. Más adelante, en 2.18:[5] se volverá sobre ella.

La definición comprende el juicio analítico y la tautología. Su problemática podría reformularse según la noción de 'regla constitutiva' o regla que enumera, analíticamente, las propiedades del objeto contenidas tautológicamente en su definición (concepto, comportamiento, estado de la cuestión, etc.).

El uso argumentativo de la tautología, en las formas clasificadas como *silepsis oratoria* (porque una de las dos expresiones ha de entenderse en sentido recto y la otra en sentido figurado) o como *diáfora* (cfr. 2.17:[12]), muestra el aprovechamiento de «la identidad formal de dos términos que, para que el enunciado tenga interés, no pueden ser idénticos» (TA III §51).

Hay identidad **parcial,** según Perelman, en la aplicación de la llamada *regla de justicia,* que «exige la aplicación del mismo tratamiento a seres o a situaciones que pertenecen a la misma categoría» (TA III §52). En virtud de esta regla puede utilizarse el criterio del *precedente* (véase 2.6:[2]) en una argumentación analógica. De alcance semejante son los *argumentos de reciprocidad,* que utilizan el criterio de la simetría para aplicar el mismo tratamiento a dos situaciones parecidas. Es éste el lugar de las relaciones recíprocas, ejempli-

ficado por Aristóteles (*Ret.* II, 23, 1397a) del modo ya citado (en 2.6:[4]):

> si para vosotros no es deshonroso venderlos, tampoco lo será para nosotros comprarlos

La reciprocidad se manifiesta también en el uso argumentativo de los contrarios:

> tratar del mismo modo situaciones desiguales es tan injusto como tratar situaciones iguales de modo diferente.

(iii) La **propiedad transitiva** (si A = B y B = C, entonces A = C) da lugar a argumentos de estructura casi-lógica en aquellos casos en los que se desea sostener su validez a pesar de la falta de evidencias incontestables: ha de modificarse entonces el principio (o limitar su aplicabilidad) para adecuarlo a las circunstancias o declararlo válido apoyándose en concepciones subjetivas. Tal es la máxima:

> Los amigos de mis amigos son mis amigos

que extiende a la amistad la relación de transitividad. Ante las posibles objeciones que proporciona la experiencia, el que la sostiene puede afirmar que para él la amistad verdadera es sólo la que tiene la extensión que se recoge en la fórmula.

Puede observarse (en TA III §54) que la mayor parte de los argumentos que combinan transitividad y simetría

> no sólo pueden interpretarse con la ayuda de distintos esquemas lógicos y casi-lógicos, sino que pueden también apoyarse en argumentos fundamentados en la estructura de la realidad (por ejemplo, las relaciones entre medio y fin: como nuestro fin es el bien de nuestros amigos, apreciamos todo lo que les puede ayudar).
>
> [cfr. más adelante, en *(b)*]

Y pueden derivarse varias consecuencias del paso de una relación a otra: «los amigos de nuestros enemigos son nuestros enemigos», «los enemigos de nuestros amigos son nuestros enemigos».

Son relaciones transitivas las que permiten establecer comparaciones de tamaño entre entidades dispuestas en una escala (si A es mayor que B y B es mayor que C, también A es mayor que C). Un criterio análogo rige el reconocimiento de la ascendencia en las relaciones de parentesco: si una persona es ascendiente de otra, que, a

su vez, es ascendiente de una tercera, la primera es también ascendiente de la tercera.

Una de las relaciones transitivas más importantes es la *implicación*, sobre la que se fundamenta el razonamiento silogístico. *Entimema* y *epiquerema* son términos que «corresponden, *grosso modo*, a los argumentos casi-lógicos con forma de silogismo» (TA III §54). El tipo de silogismo llamado *sorites* se caracteriza por el uso de 'encadenamientos' transitivos en los que el último término es también el primero de la proposición siguiente (cfr. 2.17:[3]).

(iv) Las argumentaciones casi-lógicas basadas en el principio de la **inclusión de la parte en el todo** son aplicaciones de los lugares de la cantidad (cfr. 2.6:[40]). El todo, que contiene a la parte, se considera más importante que ésta: de ahí la censura y la burla del que «pierde el carro para salvar la cuerda». Un ejemplo más: las decisiones de la mayoría prevalecen sobre la voluntad de la minoría.

Si se considera el todo como suma de las partes se obtienen argumentos de *división* (o partición): se examinan 'por partes' distintas alternativas y sobre ello se construye el razonamiento. Un ejemplo de ello es el siguiente entimema aristotélico:

> todos cometen injusticias con uno de estos tres fines (éste, aquél, aquel otro); la injusticia es aquí imposible en el caso de dos de ellos; del tercero no hablan ni siquiera los adversarios.
>
> (*Ret.*, II, 23, 1389a)

Argumentar mediante divisiones es propio del dilema (véase aquí 2.6:[5]).

En la *elocutio* la partición es típica de las figuras de amplificación (cfr. 2.17:[16] y [17]).

(v) Los argumentos de **comparación** se basan en las relaciones de diferencia y de igualdad. Se distinguen de los de identidad y de analogía porque comportan una valoración de los objetos a través de su comparación. Por ejemplo:

> tan ladrón es el que roba como el que sostiene el saco
> mata más la gula que la espada

La comparación entre entidades de valores desiguales es una infracción de la convención tácita sobre la homogeneidad que ha de

presidir la comparación. Esto explica la petición de excusas que se remonta al cliché clásico:

> *si parva licet* .. (sobreentendido: *componere magnis*)

y explica también por qué se puede restar valor a algo o a alguien mediante la elección de un término de comparación de calidad notablemente inferior a la que el comparado tiene o cree tener.

> El ensayo del famoso y celebrado profesor X parecía escrito por un principiante

y el uso malicioso que se puede dar a un estereotipo como

> trabaja *como una mula*

cuando a la comparación cuantitativa («tanto como») se suma un juicio de valor.

Un tipo de argumentación comparativa es la fundamentada «en el sacrificio que se está dispuesto a realizar para obtener un resultado determinado» (TA III §58). Este argumento actúa en los sistemas de intercambio, trueque, trabajo retribuido, etc., y también en las acciones que se realizan con vistas a un fin, por el cual se está dispuesto a «pagar con la propia vida», con la fatiga, la renuncia, la muerte. Este es el argumento que justifica las elecciones (en la vida y en la muerte) de los testigos de una fe, de los mártires, de los que mueren por la patria, de los que «se sacrifican» por los otros; se basa en los lugares de la dificultad que aparejan las conquistas, del coste de lo que es raro y excelente, y, por tanto, 'preciado'.

Sobre la comparación como figura de pensamiento, cfr. 2.18:[14].

(vi) La relación de frecuencia se encuentra en los razonamientos basados sobre el cálculo de **probabilidades.** Este argumento puede actuar conjuntamente con los precedentes (de la comparación y del sacrificio), cuando se aplica a problemas de conducta:

> ¿tengo posibilidades de éxito? Pocas, si se consideran los medios con los que cuento (mis fuerzas en relación con las de los otros contendientes: *argumento de comparación);* y, sin embargo, vale la pena intentarlo, aun a riesgo de salir maltrecho (de fracasar, sucumbir, etc.,: *argumento del sacrificio).*

En una premisa implícita de probabilidad se basa la máxima:

> lo importante no es ganar, sino participar

La argumentación fundada en la probabilidad requiere que los datos se reduzcan, si no a cantidades mensurables, al menos a «elementos que parezcan fácilmente comparables»:

> los moralistas de Port-Royal, para luchar contra el probabilismo de los jesuitas —que tendían a disculpar ciertos actos cuando de ellos pudiera derivarse una consecuencia favorable—, introdujeron la idea de que se debían considerar simultáneamente el bien y el mal y las probabilidades de ambos para verificarse.
>
> (TA III §59)

(b) Los **argumentos basados en la estructura de la realidad** no recurren, como los argumentos casi-lógicos, a relaciones semejantes a las que se encuentran en los sistemas formalizados. Su validez descansa en la relación de dependencia que puede establecerse entre «los juicios aceptados y los que se quiere hacer aceptar» (TA III §60). Se apoyan en relaciones de sucesión (el efecto sigue a la causa) y de coexistencia (de una persona y sus acciones, de una entidad y sus manifestaciones).

(i) Las relaciones de sucesión se establecen mediante nexos causales. Según Perelman, sobre ellos pueden construirse tres tipos de argumentación: la primera presenta dos hechos sucesivos en relación de causa y efecto *(post hoc ergo propter hoc);* la segunda busca inferir la causa de un hecho dado; la tercera predice el efecto posible de un suceso conocido. Un ejemplo de Perelman clarifica los tres procedimientos:

> Si un ejército dotado de un excelente servicio de información resulta victorioso, se puede atribuir la causa de la victoria a la eficacia de este servicio; se puede inferir, a partir de los éxitos presentes, que posee un buen servicio de información; se puede también fundar en él la esperanza de futuros éxitos.
>
> (TA III §61)

Al primer tipo le corresponde el tratamiento que Perelman y Olbrechts-Tyteca reservan para los argumentos obtenidos de un «caso concreto» (mencionado en 2.6:[2]). El segundo tipo comprende los razonamientos que pueden hacerse, por ejemplo, al indagar las causas de un delito; en este caso, la investigación se dirige

hacia los *móviles* de la acción criminal. Las tramas de los relatos policíacos podrían proporcionar una ejemplificación abundante; nadie ignora la complejidad de la tarea de realizar inferencias a la que se alude cuando se habla (genéricamente) de 'investigar las causas y los móviles'. En la argumentación de los historiadores, el estudio del nexo causal conduce a menudo al cálculo de las *probabilidades retrospectivas:* se preguntan «qué habría podido suceder» para explicar lo que ha sucedido, y, en ocasiones, se analizan los efectos a partir de estas suposiciones, atendiendo a la diversidad de resultados que hechos distintos habrían podido provocar:

> el defensor de un científico culpable de espionaje dirá que si no hubiera estallado la guerra su cliente habría figurado entre los candidatos al premio Nobel en vez de sentarse en el banquillo de los acusados.
>
> (TA III §61)

La serie de argumentos analizados en TA III §62-67 comprende:

1) el *argumento pragmático* («el que permite valorar un acto o un suceso en función de sus consecuencias favorables o desfavorables»); se puede interpretar el nexo causal como la relación entre un hecho y su consecuencia y también como la relación entre el fin y los medios («si se quiere minimizar un efecto, bastará presentarlo como una consecuencia; si, en cambio, se quiere enfatizar su importancia, deberá presentarse como un fin»). Las consecuencias (no deseadas) y los fines (deseados) pueden contraponerse. En la anécdota siguiente (cit. en TA III §63) las primeras prevalecen sobre los segundos para ridiculizar un «plan de actuación» poco hábil:

> Uno que recibió una cuantiosa herencia pagó con liberalidad a sus sirvientes para que se comportaran adecuadamente en los funerales del pariente difunto. Sucedió, en cambio, que cuanto más pagaba a los tunantes para que estuvieran tristes, más alegres se ponían.

2) El *argumento del aprovechamiento* se utiliza para inducir a alguien a proseguir una acción ya emprendida o a persistir en una línea de conducta que, si se abandonara o se interrumpiera, provocaría el desaprovechamiento de las energías y de los medios que ya han sido empleados. Están relacionados con éste los razonamientos acerca de las ocasiones que no han de perderse, acerca de los medios que

han de aprovecharse, acerca de la rentabilidad de las riquezas materiales o morales, de los talentos individuales, etc.

El argumento del aprovechamiento se opone el de la minusvaloración de lo *superfluo:* se sostiene la inutilidad de aquellas acciones cuyos efectos se presumen nulos.

> La axiomática justifica la búsqueda de la independencia de los axiomas mediante esta misma razón: un sistema es menos elegante si contiene un axioma superfluo.
>
> (TA III §65)

3) El *argumento de dirección* es, por así decir, el antídoto del fraccionamiento de los problemas para hacer más fácil su resolución. Si se aplica a la actuación, advierte de que, a fuerza de concesiones, de acuerdos sobre puntos intermedios, se puede llegar a aceptar lo que inicialmente parecía inadmisible: si cedes un poco hoy, y otro poco mañana, ¿a dónde irás a parar? Este argumento responde a la siguiente pregunta: ¿a dónde se quiere llegar? (TA III §66).

Son variantes de este argumento los de la propagación o de contagio (se teme la difusión por etapas de un hecho estimado como negativo), los de la *vulgarización* (el peligro de que cuando algo se difunde pierda valor al perder excepcionalidad o rareza), de la *consolidación* («contra las repeticiones que confieren un significado pleno a lo que no era más que un esbozo, una insinuación, una fantasía, y que se convertirá en mito, leyenda, regla de conducta», TA III §66), del *cambio de naturaleza* inducido por transmisiones sucesivas:

> puede servir de ejemplo el sorites griego que, al repetir varias veces el paso de un montón de grano a un montón de grano menos uno, llega a algo que ya no es un montón
>
> (TA III §66)

4) Con los *argumentos de superación,* opuestos a los «de dirección», se sostiene que es posible desplazar indefinidamente hacia adelante los límites de la acción, ya sea en la atribución de cualidades o valores, en la prevención de consecuencias, o en la prospección de desarrollos ulteriores, etc. Dado un proceso, cada momento no es más que el punto de partida del momento siguiente. Se hace notar (TA III §67) que la filosofía se ha servido de esta forma de razonamiento para modificar nociones a partir de una base que, al final, resulta irreconocible:

de este modo, Sartre parte de un concepto de mala fe que está inspirado en el sentido común, pero, a fuerza de superaciones, llega a una concepción que está muy alejada de él, según la cual, todo esfuerzo, en sentido social o racional, estaría más o menos impregnado de mala fe.

(TA III §67)

Por otro lado, la noción de superación va unida a la de un proceso que engloba todas las etapas precedentes y altera su valoración:

la herejía de hoy es el dogma del mañana

La superación puede significar también un progreso sin fin; si el fin último es la perfección absoluta, se llega a la negación de la perfectibilidad y, por tanto, del progreso mismo.

Son figuras de la superación, según Perelman y Olbrechts-Tyteca, la hipérbole y la litotes (cfr. aquí 1.16:[9] y [8]).

(ii) las **relaciones de coexistencia** son objeto de un extenso tratamiento (TA III §68-77) en el que confluyen, reformulados y examinados desde distintas perspectivas filosóficas, los *loci a persona* de los antiguos (cfr. aquí 2.6:[4]). La relación fundamental y recíproca entre persona y acciones se analiza a partir de la noción de coexistencia de «dos realidades de distinto nivel, una de las cuales es más importante y explicativa que la otra». El vínculo que las une es el que «relaciona una esencia y sus manifestaciones» (TA III §68). La concepción de la persona varía según las culturas y las ideologías. Sin embargo, es constante el carácter de 'estabilidad' que se le atribuye respecto de la inconstancia y transitoriedad de las acciones contingentes:

La idea de «persona» introduce un elemento de estabilidad. Cualquier argumento sobre la persona se fundamenta en tal estabilidad: se la presume al interpretar un acto en función de la persona, y se lamenta que no se respete esta estabilidad cuando se le reprocha a alguien la incoherencia o el cambio injustificado. Un gran número de argumentaciones tiende a probar que la persona no ha cambiado, que el cambio es aparente, que son las circunstancias las que cambian, etc.

(TA III §68)

De entre las cualidades de la persona que suelen examinarse, recordaremos el *prestigio,* que está unido, entre otras cosas, a la polarización de las virtudes y de los vicios, del mérito y del demérito: 'malos' de un lado, 'buenos' de otro, a lo que se suma una eventual oposición de clases sociales que es materia de determinado tipo de narrativa (y de cine, incluidos productos televisivos) de consumo. El *argumento de autoridad* es un argumento determinado íntegramente por el prestigio (se ha hecho referencia a él en 2.6:[2]; para un tratamiento más adecuado remitimos a TA III §70).

Cuando se valoran los comportamientos, los modelos culturales, las maneras de pensar, las instituciones, etc., como característicos de una época, de una sociedad, de un estilo (e incluso de un estilo de vida), se establecen relaciones de coexistencia semejantes a las que se encuentran entre «acto y persona» e «individuo y grupo». En estos criterios se basan las decisiones de 'sentido común' (del 'sentido del pudor', por ejemplo).

La relación *simbólica* está próxima a la de coexistencia:

Entre Adán, Isaac o José y Cristo, del que los anteriores se consideran «figuras», no hay un nexo de sucesión de carácter causal, sino una imprecisa relación de coexistencia, una participación que habría de situarse en la visión divina de la realidad.

(TA III §75)

Este es el ámbito de las llamadas metonimias del símbolo (cfr. 2.16:[1]).

El argumento de la *doble jerarquía* consiste en una «correlación entre los términos de la jerarquía que se discute y los de la jerarquía admitida» (TA III §76). Tiene muchas aplicaciones que, en ocasiones, coinciden con las del argumento casi-lógico que se basa en la relación entre la parte y el todo. Cualquier relación, de sucesión o de coexistencia, sirve para construir una «doble jerarquía». Un ejemplo de razonamiento fundado en una doble jerarquía es la reconvención evangélica:

Pues si Dios viste las hierbas del campo, que hoy son, pero que mañana se arrojarán al fuego, ¿qué no hará por vosotros, gente de poca fe?

(*Mt.,* 6, 30)

Éste, como casi todos los razonamientos basados en la doble jerarquía, es un argumento *a fortiori.*

A veces se deja implícita la enunciación de una de las dos escalas de valores: los mensajes publicitarios, cuya fuerza procede en gran medida de no hacer explícitas las premisas o parte de las consecuencias, aprovechan fórmulas como «Ustedes se merecen esto».

(c) El tercer tipo de los esquemas de conexión de Perelman está constituido por los argumentos «destinados a fundamentar la estructura de la realidad» y comprende, en el primer grupo, los razonamientos basados en el **caso concreto,** que se han mencionado ya en 2.6:[2].

Se adscriben al segundo grupo las formas de razonamiento por analogía, cuya disección se lleva a cabo con un notable esfuerzo teórico (TA III §82-88). La analogía, cuya importancia cognoscitiva jamás ha sido puesta en duda, ha tenido dificultades para imponerse como medio de prueba[23]. Su estructura es la de una proporción que puede expresarse mediante la fórmula «A es a B como C es a D». No es, pues, una mera relación de semejanza: es una *semejanza de relaciones*. En la terminología de Perelman, el conjunto de los términos A y B, de los que se pretende extraer la conclusión, se llama *tema;* el conjunto de los términos C y D, sobre los que se apoya el razonamiento, se denomina *foro*. Un ejemplo literario:

> Demócrito solía decir que una vida sin distracciones es como un largo viaje sin hospedería
>
> (Bartoli, RS 4)

El esquema es el siguiente: B (la distracción) es a A (la vida) como D (la hospedería) es a C (el viaje), en el que A y B constituyen el tema, y C y D el foro.

Otro ejemplo de la misma obra:

> El único modo de filosofar digno de un sabio es no hacer con las obras de la naturaleza lo que los bárbaros de Brasil con las hermosísimas plumas de sus pájaros —adornarse la cabeza con un penacho para tener una apariencia más atrayente—, sino ponerle alas al ingenio y elevarse hacia Dios
>
> (*Ibid.,* 15)

La oposición (filosofar / acicalarse) tiene un desarrollo analógico doble: *tema* (sabio / obras de la naturaleza) - *foro* (bárbaros / plumas de pájaros), *foro* (penacho / cabeza) - *tema* (alas para volar / ingenio); además, la segunda analogía se complica con la presencia de la metáfora *poner alas* al ingenio, como observaremos un poco más adelante. Es éste un ejemplo de lo que los antiguos llamaron «semejanza por contrarios» (*similitudo per contrarium;* cfr. *Rhet. Her.,* IV, 59), a la que atribuyeron una especial eficacia argumentativa.

[23] Para la analogía en la ciencia, se reenvía a Hesse 1980 y Black 1983. Corti 1987, para el estudio de los modelos culturales aplicados, «por vía analógica... a una realidad literaria» (*Ibid.,* 12).

La analogía subsiste sólo si el tema y el foro pertenecen a campos distintos:

> cuando las dos relaciones que se comparan pertenecen al mismo campo y pueden subsumirse en una estructura común, la analogía se convierte en un razonamiento basado en el ejemplo o en la ilustración, porque tema y foro pasan a ser dos casos particulares de una misma regla.
>
> (TA III §82)

Existen analogías de tres términos cuando uno de ellos pertenece a las dos relaciones; por ejemplo, el pasaje siguiente (cit. en TA III §83) responde al esquema 'B/A = C/B':

> El hombre es tan pueril ante la divinidad como el niño ante el hombre.

Un ejemplo de analogía de tres términos «no jerarquizados», con el esquema A (percepción de los matices musicales) / B (shock) = B/C (visión de los colores) es el siguiente:

> Las improvisaciones de Charlie Parker al saxofón convierten la música en color. *Conocer todos sus matices produce el mismo shock que una obra maestra del arte moderno.*
>
> (Publicidad de Denon HI-FI component)

Este tipo de analogía tiene características semejantes a las de algunas metáforas y sinestesias.

El uso de la analogía en la argumentación está relacionado con las posibilidades de desarrollo y de «prolongación» de cada caso concreto. Son armas de doble filo, porque la prolongación de la analogía puede ofrecer más flancos a la confutación del adversario. Se observa en TA III §85 (véase también este lugar para la ejemplificación), que a menudo

> para confutar una analogía se tiende a enmendarla, a, por así decir, invertirla, describiendo cómo sería el foro si el tema se hubiera concebido de manera más adecuada.

Perelman y Olbrechts-Tyteca reconocen que la analogía tiene un estatuto precario. Por ser un «eslabón en una cadena de razona-

miento inductivo» y el producto de una serie de observaciones sobre campos distintos y comparables, sirve más como medio de invención que como argumento probatorio. Una analogía lograda puede «llegar a ampliar el campo de aplicación de algunos conceptos» (TA III §86): desde el viejo ejemplo de la «corriente» eléctrica («los primeros científicos que describieron la electricidad como una 'corriente' han conformado para siempre las concepciones científicas en ese campo», Swann Harding, cit. en TA III §85), hasta los ejemplos más recientes de las «cadenas» del código genético. La ampliación, no obstante, puede ser una fuente de confusión, no en la ciencia ni en el ámbito de las nociones bien definidas, sino en los razonamientos que tienden a disfrazar las concepciones injustas (por ejemplo, las ideas racistas de *apartheid*) bajo la apariencia de relaciones basadas en condiciones naturales.

La ecuación que sostiene la estructura de la analogía permite describir la **metáfora** (véase más adelante 2.16:[3]) como

> una analogía condensada que nace de la fusión de un elemento del foro con un elemento del tema.
>
> (TA III §87)

En el segundo ejemplo de analogía citado, la metáfora *poner alas al ingenio* nace de la unión de un elemento del foro («ponerse un penacho en la cabeza») con uno del tema («el ingenio»). En la mayoría de los casos la metáfora no nace de las analogías presentes en el texto, sino que, antes bien, sugiere distintas posibilidades de integración analógica:

> De este modo, la metáfora «océano de falsa doctrina» sugerirá puntos de vista y actitudes distintas si los términos B y D se entienden respectivamente como «un nadador» y «un científico», como «un arroyo» y «la verdad», o como «la tierra firme» y «la verdad».
>
> (TA III §87)

El desarrollo del razonamiento decidirá la interpretación de la metáfora.

Tras examinar las relaciones argumentativas entre elementos originariamente independientes, Perelman y Olbrechts-Tyteca analizan los modos de «disociar» conceptos que constituyen una unidad: cosa muy distinta, por tanto, de la ruptura de relaciones entre entidades que, en principio, no estaban conectadas entre sí (cfr. menciones en 1.12).

2.7. Epílogo o peroración

Es la conclusión del discurso. Los rétores antiguos distinguieron en él dos partes, a las que corresponden otras tantas funciones principales:

1) la **recapitulación** o enumeración de los temas tratados (en griego *anámnesis* o *anakefaláiosis*) recoge esquemáticamente los argumentos en discusión y las soluciones propuestas con el fin de ofrecer una visión de conjunto. Esta función del epílogo es importante en los discursos orales para traer a la memoria (éste es el sentido de *anámnesis*) lo dicho y para rebatir los puntos fundamentales. Naturalmente, las recapitulaciones pueden tener lugar en cualquier parte de un texto / discurso, y no sólo en el epílogo.
2) el **movimiento de afectos.** Es la parte a la que mejor conviene el nombre de peroración. Los griegos la caracterizaron como *éidos pathetikón* (Quintiliano lo parafrasea con *ratio posita in affectibus*), «forma (o estilo del discurso) adecuada para suscitar emoción». Los *loci* que la caracterizan se agrupan en dos clases:
(i) la *indignatio* (en griego *déinosis*), que Cicerón define como «una enunciación (*oratio*) mediante la cual se logra suscitar odio por un hombre, o un profundo desdén por una acción» (*De Inv.*, I, 53, 100).
(ii) la *conquestio* (o *commiseratio*, en griego *éleos*), «compasión», con la que se logra mover la piedad de los oyentes y provocar su participación emotiva. Los lugares comunes de la *commiseratio* pertenecen a la esfera de los 'casos de fortuna' (fortuna adversa, circunstancias lamentables, enfermedad, etc.).

La problemática moderna acerca de la conclusión de los discursos, del 'cierre' de los textos en prosa y en poesía, es, en ciertos aspectos, un reflejo simétrico de la de los inicios (cfr. 2.4). En sus aspectos más característicos depende no sólo de los géneros y tipos textuales, sino además, cuando se trata de textos literarios, de las poéticas[24].

---

[24] Para el planteamiento del problema en el ámbito de la comunicación literaria, se reenvía a Corti 1976 y 1978:126-128, donde se trata la noción de estructura narrativa «enlazada según los modos de la posibilidad» en el modelo prosístico de los Novísimos esbozado por Sanguineti: una estructura *abierta*, explica Corti, «puede construirse por la contigüidad de segmentos temáticos posibles», excluyen-

2.8. La «dispositio»

> *al que levanta un edificio no le bastará con acumular piedras y materiales y el resto de los instrumentos necesarios para la albañilería, si no tiene, por añadidura, habilidad para disponerlos. Del mismo modo, en la elocuencia, la provisión de argumentos, por muy rica que sea, constituirá un montón informe a menos que la disposición, de forma análoga, no los una en un todo armónico y orgánico.*
>
> (Quintiliano)

Quintiliano definió la segunda operación retórica (cfr. 2.1), que en griego se llama *oikonomía*, «administración, ordenación», como «la distribución eficaz de los argumentos *[rerum]* y de las partes en los lugares adecuados» *(Inst. Orat.,* VII, 1, 1). Esta comprendía las operaciones siguientes (con sus correspondientes efectos):
1) la partición de todo el discurso y de cada una de sus secciones;
2) la ordenación de los contenidos dentro de cada parte;
3) el orden de las palabras en la formulación de las ideas.

Para cada uno de estos puntos se proponían dos «géneros de disposición»:

> uno se deriva de los principios de retórica, el otro se adecua a cada ocasión particular
>
> *(Rhet Her.,* III, 9, 16)

El primer género se deriva del orden «natural» *(ordo naturalis),* que sigue la sucesión de los hechos en el tiempo o su encadenamiento lógico; el segundo, que responde a exigencias estéticas o, más pragmáticamente, a la oportunidad, sigue el orden «artificial» *(ordo artificialis* o *artificiosus),* que es una alteración deliberada del orden natural con fines artísticos o de eficacia argumentativa.

1) La partición del discurso «según los principios de la retórica» (y, por ello, según el orden natural) era objeto de reflexión teórica en la *inventio,* mediante la división del discurso persuasivo en exordio, narración, argumentación, epílogo (con las variantes y divisiones indicadas en 2.3).

---

do cualquier cierre formal. Sobre la estilística de los comienzos y fines, véase Coletti 1980.

Los principios válidos para el conjunto del discurso persuasivo se aplicaban también a cada una de sus partes y, en especial, a la argumentación, que es una de sus fases imprescindibles:

> Igualmente, y según los principios de la retórica, no sólo dispondremos en el discurso el plan general de la causa, sino también cada una de las argumentaciones [...] al dividirlas en exposición, prueba, confirmación, ornamento y conclusión.
>
> *(Rhet. Her.,* III, 9, 16)

2) La ordenación de los contenidos afectaba sobre todo (y afecta aún en la teoría de la argumentación de Perelman) a la disposición de los argumentos demostrativos. Se consideraba que los modelos posibles eran tres: el orden de fuerza creciente, el de fuerza decreciente y el orden llamado homérico o nestoriano.

Orden creciente: ha de comenzarse con los argumentos más débiles y dejar para el final los más fuertes (se cree que la última impresión es la que más perdura en la memoria). Con este procedimiento, el orador corre el riesgo de comenzar con mal pie, porque los oyentes pueden disponerse desfavorablemente desde el principio si se les presentan razones poco convincentes.

Orden decreciente: se aducen primero los argumentos más fuertes para atraer la atención sobre ellos de forma inmediata y se dejan en segundo plano las pruebas menos convincentes. El inconveniente coincide con el presunto punto de fuerza del orden contrario: si sólo permanecen en la memoria las últimas cosas que se han oído, terminar la argumentación con las pruebas más débiles producirá una impresión desfavorable.

Orden homérico o nestoriano: se llama de este modo porque cuando Néstor dispuso la alineación de las tropas griegas, según el relato homérico del cuarto libro de la *Ilíada,* colocó las menos seguras en el centro. Consiste pues en colocar las argumentaciones más sólidas al principio y al final del discurso y las razones menos fuertes en el medio:

> Como el corazón del oyente desea alguna prueba de la causa tras la narración del hecho, conviene introducir inmediatamente después alguna argumentación sólida; por lo demás, como lo que se ha dicho hace poco tiempo permanece más fácilmente en la memoria, es útil dejar una prueba sólida en el ánimo de los espectadores cuando hemos terminado de hablar. Esta disposición de los lugares, como la ordenación de los solda-

dos, procurará la victoria en el discurso con la misma facilidad que en la batalla.

(*Rhet. Her.*, III, 10, 18)

Estas consideraciones, como adecuadamente observan Perelman y Olbrechts-Tyteca, «presuponen que la fuerza de los argumentos permanece inalterada, sea cual fuere el lugar que ocupan en el discurso. Ahora bien, muy a menudo, un argumento parecerá fuerte sólo en virtud de su preparación mediante argumentos preliminares» (TA III §104). El ejemplo es el discurso de Antonio en el *Julio César* de Shakespeare: la revelación final del testamento de César en favor del pueblo se convierte en un argumento resolutivo, pues está preparado por un contexto orientado a dirigir las emociones del auditorio en la dirección escogida por el orador. El «condicionamiento del auditorio» es una variable de mucho peso en la colocación de los argumentos. Es importante, además, la correlación que se establece entre el orden y la consistencia de las pruebas:

> El orden de los argumentos ha de ser tal que les confiera una fuerza máxima: se comenzará generalmente con aquél cuya fuerza es independiente de la de los otros. En la defensa doble, que incide simultáneamente sobre el hecho y sobre el derecho, el orden no es indiferente: se comienza siempre con la defensa más fuerte, confiando en que la convicción establecida en el primer punto contribuya a hacer aceptable el segundo.
>
> (TA III §104)

El orden mismo en el que se colocan los argumentos puede establecer o manifestar una gradación de relevancia.

Recuérdense los «órdenes del día» de las reuniones en las que los temas que se han de tratar no son heterogéneos, sino que, por el contrario, las cuestiones están conectadas de tal modo que la prioridad concedida a una de ellas puede proporcionar una premisa para la siguiente. El discurso persuasivo difiere, también en esto, de las demostraciones de los sistemas hipotético-deductivos, en los que «todo está dado» y cuyas premisas no son frágiles.

La importancia del lugar de cada argumento, cuando la posición determina un compromiso por parte de uno de los participantes en la controversia, se esclarece con el ejemplo siguiente:

> en el transcurso de las interminables reuniones de posguerra entre los representantes de Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y la URSS, se

> discutió interminablemente la redacción del orden del día de las negociaciones. Normalmente, «negociar» no quiere decir discutir y persuadir; quiere decir hacer concesiones mutuas, y el orden de problemas no debería haber ejercido tanta influencia en este sentido si se hubieran considerado los distintos puntos de forma global y se hubiera negociado con voluntad de éxito. Por el contrario, la falta de acuerdo hacía que las consideraciones fuesen más las de una discusión que las de una negociación. De ahí la relevancia que se concedió al orden, pues cualquier toma de posición constituía un compromiso sin contrapartidas.
>
> (TA III §103)

Cuando el orden que adopta un orador o un escritor en la disposición de la materia está unido a categorías ajenas al discurso, se convierte en objeto de reflexión para el oyente/lector. Un ejemplo representativo es el orden cronológico, «la forma más simple del *orden natural* que tanto preocupó a los teóricos» (TA III §105). Éste, al igual que los otros tipos de ordenación, sirve de patrón de referencia para la comprensión de un texto, oral o escrito, y, cuando se consolida, genera expectativas, de tal modo que toda infracción del mismo debe estar justificada.

En el marco de las «técnicas argumentativas» de Perelman, los temas clásicos de la *dispositio* sufren una reformulación que rechaza el principio de «la búsqueda de un método conforme a la naturaleza de las cosas» así como el de «la consideración del discurso como una obra cuya estructura se encuentra en ella misma». Si la premisa (fundamentalmente aristotélica) de la teoría es que «la argumentación constituye un todo destinado a un auditorio concreto», hay que admitir entonces que «deben ser las exigencias de la adecuación al auditorio las que guíen el estudio del orden del discurso» (TA III §105). Por ello, han de tenerse en cuenta, junto a los otros medios con los que se intenta influir en el destinatario de la comunicación persuasiva, las expectativas de los oyentes respecto de lo que conciben como «orden natural», las analogías tradicionales extraídas de la vida orgánica (crecimiento, declinación, etc.), la estructura de las obras de arte (el principio y el final como momentos culminantes, el *suspense*, el placer de lo imprevisto, etc.), los juicios del público y otras muchas cosas.

Lo que en los antiguos tratados de retórica era válido para las técnicas argumentativas, podía ser válido, en cierta medida, para otros procedimientos discursivos (en cualquier género y tipo de comunicación oral o escrita): así, por ejemplo, el *ordo naturalis* se actua-

liza en un relato mediante la disposición de los hechos según el orden temporal.

Como ejemplo de *ordo artificialis* puede servir el siguiente pasaje (con el título programático de *Retrógrado*) de la traducción castellana de los *Ejercicios de Estilo* de Queneau:

> Deberías ponerte otro botón en el abrigo, le dice su amigo. Me lo encontré en medio de la plaza de Roma, después de haberlo dejado cuando se precipitaba con avidez sobre un asiento. Acababa de protestar por el empujón de otro viajero [...] Eso ocurrió en la plataforma de un S completo aquel mediodía
>
> (Queneau EE 11. Trad. A. Fernández Ferrer)

Si se aventura una analogía con los temas de los modernos estudios de narratología, podría decirse que, frente al orden «artificial» que manifiesta la *trama* (o intriga) de un relato, la *fábula,* que es una construcción del investigador, sigue siempre el orden natural, pues reordena las unidades narrativas según el criterio de la sucesión lógica y cronológica de los hechos narrados. Para la trama en la narrativa, véase 2.5.

3) En la formulación de las ideas, en el plano de la expresión, uno de los modos del orden natural es el *incremento,* para el que rige la llamada «ley de los miembros crecientes», que ha de entenderse tanto en relación con las dimensiones como en relación con la «intensidad» semántica de los componentes:
a) en cuanto a la dimensión, el miembro más breve ha de situarse antes que el miembro más largo. A esto se refería Jakobson (1966:190) cuando escribía:

> «—¿Por qué dices siempre Juana y Margarita y no Margarita y Juana? ¿Prefieres a Juana antes que a su hermana gemela? —En absoluto, es que así suena mejor». En una sucesión de dos nombres coordinados, y cuando no intervengan cuestiones de jerarquía, el hablante siente inconscientemente que la mejor configuración posible del mensaje es la anteposición del nombre más corto.

Tanto el lenguaje coloquial como el discurso literario y cuidado (salvo que pravelezcan las necesidades de la rima, de la eufonía o de una estructura de *cursus,* cfr. 2.20) observan esta regla. Un ejemplo representativo de la disposición de los miembros de una enumeración es el siguiente:

> y en el ojo *una luz, un guijarro, una alegría*
>
> (Vitier HP: *Ah, lo vivo,* 12)

y, en el interior del verso, en cada uno de los *cola* (2.20).

> *Le donne,* i *cavallier,* l'*arme,* gli *amori,* / le *cortesie,* l'*audaci imprese.*
> [Las *damas,* los *caballeros,* las *armas,* los *amores,* / las *cortesías,* las *audaces empresas...*]
>
> (Ariosto, *Orlando Furioso,* I, 1-2)

y en las frases hechas y proverbiales, en los títulos, etc.

> entre *Pinto* y *Valdemoro*
> con *armas* y *bagajes*
> *ni rey ni roque*
> a *trancas* y a *barrancas*

b) en cuanto a la intensificación del significado, se produce una progresión del tipo del *clímax ascendente* (cfr. 2.17:[3] y [14]):

> Niña *impávida, guerrera,* niña *inexorable*
>
> (Vitier HP. *Carta a Cleva,* 62)

o bien una extensión mayor del significado (el término posterior se aplica a un número mayor de entidades), como en la expresión siguiente:

> una *esencial* y *única* palabra hecha de silencio *absoluto, cósmico.* .
>
> (Vitier, *Poet,* 32)

El **orden artificial,** en la *elocutio,* está representado por las figuras de dicción y de pensamiento que pertenecen a la categoría modificativa del *orden* por *permutación* (cfr. 2.17:[24]-[27] y 2.18:[20]-[22]).

En la partición, que es la función central de la *dispositio* retórica, Lausberg (1973²:241-247) ve un juego entre dos fuerzas opuestas y complementarias: la tensión de las oposiciones binarias y el logro de la plenitud que se deriva de la síntesis de opuestos en un tercer momento, de carácter resolutivo y conclusivo. Las dos fuerzas corresponden respectivamente a la organización binaria y a la ternaria.

La división binaria de las partes implica una polaridad cuya configuración típica es el esquema opositivo de la antítesis (donde

se enfrentan dos elementos, opuestos o contrarios); por ejemplo, en la *compositio* organizada en prótasis y apódosis (cfr. 2.20) o en las figuras de dicción o de pensamiento con una estructura bimembre, como el zeugma (2.17:[22]), la antítesis, el quiasmo (2.18:[8], [11]) y otras.

El esquema ternario de organización de los discursos es el que distingue la parte inicial (gr. *arché*, lat. *initium*), la central (gr. *méson*, lat. *medium*) y la final (gr. *teleuté*, lat. *finis*). La figura característica es la enumeración (2.17:[16]).

Como hecho instrumental, la «disposición» de los elementos en cada uno de los niveles de organización del discurso afecta a todas las partes tradicionales de la retórica: también a los recursos mnemónicos de la *memoria* y por tanto, a la coordinación de los gestos y del modo de hablar de la *pronunciatio* (la *Rhetorica ad Herennium* aconsejaba proceder con fuerza creciente en el tono de voz, con comienzos sosegados y finales agitados). Se explican así tanto el solapamiento de las materias en las exposiciones clásicas de las dos primeras partes de la retórica como las diferencias en la distribución de la misma materia en distintos tratados.

2.9. La «elocutio»

> *Tras encontrar el argumento y disponer las partes, viene la composición, que es poner carne en los huesos y hacer del esqueleto un cuerpo.*
>
> (Daniello Bartoli)

Elocución o «expresión» es el acto de conferir una forma lingüística a las ideas. La escisión entre los conceptos y las palabras que los manifiestan, entre los contenidos y su revestimiento verbal (en latín, entre *res* y *verba*), produjo, desde los albores de la retórica, la posibilidad de elaborar teorías de la expresión, esto es, de considerar el discurso como objeto de reflexión y de discurso, si bien sobre la premisa de que los 'modos de expresarse', es decir, los recursos de la lengua, eran embellecimientos *que se añadían* a lo que se quería comunicar. La forma, pues, era el ropaje y el ornamento de un contenido. Esta concepción, que dominó la cultura clásica y fue aceptada dogmáticamente por la preceptiva tardolatina, se esclerotizó después en la casuística escolar, y reapareció, con variantes de detalle, a través de los siglos de enseñanza retórica.

El ámbito de la *elocutio* ha sido el lugar de encuentro de la retórica y de la poética. El estudio de las cualidades que hacen apropiada y adecuada una expresión, y, en concreto, el análisis de los artificios que se adscriben a cada uno de los estilos y de los géneros literarios han abierto las puertas de la estilística a la doctrina de la elocución.

Como ya se ha dicho, Aristóteles no había podido sustraerse al tratamiento de la *léxis*, toda vez que había reconocido la necesidad práctica de atraer la atención de los oyentes no expertos (no de los oyentes privilegiados de la platónica «retórica-como-dialéctica», adecuada incluso para persuadir a los dioses), de los auditorios heterogéneos y tipológicamente tan variados como las mismas circunstancias de la intervención pública. En la misma línea, Perelman y Olbrechts-Tyteca atribuyen la debida importancia a la «presentación de los datos»:

> Una presentación eficaz y capaz de impresionar la conciencia de los oyentes es fundamental no sólo para toda argumentación que persiga una acción inmediata, sino también para la que quiera disponer el ánimo de una manera determinada, o hacer prevalecer unos modelos interpretativos, o incardinar los elementos de consenso en un sistema que los haga significativos y les atribuya el lugar que les corresponde en el conjunto.
>
> (TA III §96)

P y O-T

Reaccionan con fuerza ante la orientación tradicional de los estudios retóricos que redujo la antigua ciencia del discurso a unas «técnicas de la presentación» que se desarrollaron obsesivamente y de manera superficial: reaccionan ante el predominio concedido a la *elocutio*, que fue una fuente de verbosidad improductiva y de menosprecio para la disciplina. «Las estructuras y las figuras estilísticas» han de ser estudiadas en relación con «el objetivo que cumplen en la argumentación», teniendo siempre presente que «un mismo contenido [...] no es idéntico a sí mismo cuando se presenta de forma distinta». «La elección de una forma determinada» es relevante para el análisis sólo cuando revela una funcionalidad argumentativa concreta.

No es fácil orientarse entre las diversas clasificaciones manualísticas de la *elocutio*, objeto privilegiado de una tradición larga y heterogénea de estudios y aplicaciones académicas. No es fácil porque

ninguno de los tratados más o menos célebres presenta un modelo unitario y coherente. De ahí la existencia de dispersiones y solapamientos dentro de una misma clasificación. De ahí también el disenso entre clasificaciones de elementos que, aun teniendo la misma denominación, aparecen bajo distintas rúbricas y en distintos esquemas en descripciones que, sin embargo, utilizan la misma terminología y un bajage conceptual común.

La reciente y conocida sistematización de Lausberg (1973[2] y 1969) tiene sobre las demás la ventaja de ser sólida y de mostrar al máximo la organicidad de los fundamentos doctrinales de la retórica clásica. Por ello, es conveniente tomarla como modelo, al menos en sus líneas principales, al ofrecer una descripción manualística general de las particiones tradicionales. Con el fin de favorecer una orientación elemental, renunciamos a reproducir la red de interconexiones y de referencias cruzadas que Lausberg tejió infatigablemente entre los elementos del sistema. Por ello, es inevitable que, en comparación con el diseño detallado y minucioso del modelo original, el mapa que tracemos aquí parezca drásticamente simplificado, y el conjunto, empobrecido. Hemos superpuesto distintos trazados a las líneas maestras de nuestro plano: reformulaciones, en términos actuales, de temas de la preceptiva tradicional, refiriéndonos a teorías recientes que corrigen o sustituyen las doctrinas clásicas, así como transferencias de las materias que fueron competencia de la retórica a diversos ámbitos de las actuales ciencias del lenguaje.

En esta parte, nuestro manual acentúa su apariencia de prontuario y se asemeja cada vez menos a un tratado. Se ha considerado oportuno intentar ofrecer un catálogo lo más rico posible, aunque inevitablemente incompleto, de los «individuos» (metaplasmos, tropos, figuras, procedimientos estilísticos y rítmicos) que, en una clasificación de tipo linneano, deberían estar precedidos por las especies y sus variedades, los géneros y las clases generales. Pero un diseño de este tipo (cuyo mérito Genette atribuye a Fontanier, al menos en lo que concierne a la tradición francesa)[25] no es adecuado para contener todo el material de la tradición clásica, ni tampoco sus particiones pueden, en todos los casos, reformularse dentro de una taxonomía coherente. No faltan buenas razones, en el sistema de Lausberg, para que la clasificación se sustente sobre categorías (las cuatro categorías modificativas de los estoicos) y sobre sus correspondientes procedimientos de actualización, relegando a una función subordinada y complementaria las relaciones 'general / específico'

[25] En la introducción a Fontanier (1977:13), Genette reconoce en la «división» de las figuras realizada por el rétor francés «una de las obras maestras de la inteligencia taxonómica [...]. Si existiera un título al que Fontanier podría aspirar legítimamente, es el de *Linneo de la retórica*».

Actualmente, la tarea de la retórica en el ámbito de la antigua *elocutio* ha dejado de ser (únicamente) taxonómica: ya no se trata de encontrar un nombre y un lugar para los hechos discursivos mediante el procedimiento de adensar y extender hasta el infinito la red de clasificación. Si acaso, lo que actualmente se ambiciona es explicar y simplificar; para esto, sin embargo, se necesitarían modelos predictivos[26], y esta empresa, que no es fácil, no ha sido acometida hasta ahora. La nomenclatura clásica sirve todavía hoy al que hace retórica con propósitos descriptivos ya sea en el campo de la teoría, del análisis y de la historia de las instituciones literarias, e incluso con los instrumentos de la semiótica de la cultura, ya sea en el campo de la teoría de la argumentación, de la filosofía, del derecho, del análisis del lenguaje, etc. Los ejemplos nos muestran las *ocurrencias* de los fenómenos individuales (uno o más apócopes, una o más metáforas, una o más paronomasias, etc.) que reconocemos y nombramos en función de un *tipo* del que poseemos una definición previa.

Sin embargo, una definición cualquiera de una entidad cualquiera no nace por generación espontánea; es siempre el resultado de (o está unida a) un punto de vista concreto, una manera de ver la realidad o de construirla: una teoría, una investigación científica.

La realización de un catálogo no debe limitar la exposición manualística a un listado (quizá en orden alfabético, para facilitar la consulta) de hechos retóricos: es preciso ofrecer, al menos, un bosquejo de la elaboración doctrinal en la que los «individuos» de los que se trata más arriba constituyen el punto de llegada, la fase terminal de las ramificaciones del sistema retórico. Se ha aludido hace muy poco a los motivos por los que preferi-

[26] «En el caso de la retórica en general y de los tropos en particular, la tarea más importante de una teoría predictiva debería ser la de responder a la pregunta siguiente: ¿en qué condiciones asume un valor figurado una expresión lingüística dada? [...] Una teoría de este tipo debería formular un conjunto de restricciones que determinaran si, en condiciones dadas, una expresión puede, no puede o debe asumir un valor figurado» (Ruwet 1986:195-196).

mos el modelo de Lausberg, moderna *summa* de la retórica clásica. La comparación con otros modelos antiguos, menos antiguos o recientísimos, no ha sido sólo una concesión al eclecticismo para el que el compilador de un manual parece sentirse autorizado: lo exigía la vastedad de la materia misma, además del deseo de no ofrecer una información sectorial, como esperamos demostrar más adelante.

2.10. El material lingüístico

El material lingüístico que es objeto de la *elocutio* ha estado tradicionalmente sometido a la división entre «palabras individuales» (*verba singula*) y «grupos de palabras» (*verba coniuncta*). El análisis de los hechos retóricos ha puesto siempre en cuestión esta división, cuyos criterios son puramente cuantitativos. Como instrumento de clasificación, ha servido para distinguir, por poner un ejemplo, los tropos de las figuras de dicción y de pensamiento (cfr. fig. 1), dando pie a una intuición importante: que los tropos, entendidos como 'licencias', esto es, como desviaciones permitidas por el uso 'recto' de las palabras individuales, son, esencialmente, fenómenos de significación, y que las modificaciones del significado deben analizarse en un plano distinto del de las 'configuraciones' o 'esquemas' expresivos (*schêma* es el término griego para 'figura'). Sin embargo, ha sido esta distinción la que ha opuesto un obstáculo insalvable al tratamiento unitario de lo que se ha considerado el tropo de los tropos, la metáfora, y, en general, ha dado origen a incongruencias y solapamientos en el interior de cada modelo.

El material, por un lado, y el depósito del mismo, por otro: se distingue así la *copia verborum*, esto es, la «provisión de palabras» que atesora la memoria del que habla o escribe, de la *copia figurarum*, que es la «provisión de esquemas», de las maneras de combinar el material léxico. Lo que el orador o el escritor escoge o utiliza de este doble repertorio de posibilidades enunciativas constituye su vocabulario o léxico (el conjunto de palabras que usa efectivamente) y el *corpus* de los recursos expresivos que caracterizan su estilo.

2.11. Las virtudes de la expresión

Siguiendo las huellas de Teofrasto, Cicerón enumera cuatro cualidades principales o «virtudes» de la expresión (*virtutes elocutionis*) a las que bien podrían reducirse todos los requisitos del estilo que los diferentes tratados de retórica ofrecen en subdivisiones distintas.

El requisito fundamental de un discurso es que sea *apto* (que sea conveniente, adecuado, congruente, apropiado) a lo que exigen las circunstancias, los fines de la intervención y las características del tipo o género al que pertenece el discurso. Esta cualidad es la que los griegos llaman *prépon* y los romanos *aptum*: la adecuación, la «conveniencia» o congruencia con los factores externos e internos de la producción del discurso, el que este último sea apropiado para la consecución de los fines prefijados, y, en general, acorde con la situación además de con las reglas. Esta virtud, esencialmente pragmática, es el punto de partida y la meta de las otras.

A la primera de ellas, la **corrección** léxica y gramatical, esto es, el respeto de una integridad ideal de la lengua, los griegos la llamaron *hellenismós* («helenidad») y los romanos *latinitas*, «latinidad», *sermo purus* o *puritas*, «pureza de la lengua».

La segunda, la **claridad** o perspicuidad (*perspicuitas*) es necesaria para que el discurso sea comprensible.

La tercera, el **ornatus** o belleza que se deriva de una abundancia prudentemente regulada de medios y de ornamentos es, en sí misma, la menos necesaria. Sin embargo, puede impregnar —y, de hecho, impregna— las demás virtudes, ya que la belleza de una expresión es un factor no desdeñable de su corrección y pureza formales (dominio de la *puritas*) e incluso puede transformar un error en una licencia, esto es, en una desviación permitida (véase más arriba), cuando produce o incrementa la capacidad del discurso para fijarse e imprimirse en la mente (fines de la *perspicuitas*).

Todas ellas se aplican tanto a las palabras aisladas como a las combinaciones (grupos) de palabras. Faltar a una virtud es una desviación: es un **vicio** (*vitium*) por defecto o por exceso si la desviación es injustificada, una **licencia** (*licentia*), si la infracción está justificada por una exigencia mayor que la que se contraviene.

La concepción retórica de la *virtus* es fundamentalmente aristotélica. Responde al ideal clásico del equilibrio y de la equidistancia entre los ex-

tremos. Unos de los extremos, en lo que respecta a la expresión, consiste en la carencia o falta (el 'defecto' parcial o total) ya se deba al 'no poder' (no tener capacidad intelectual) o al 'no querer' (no haber realizado un esfuerzo suficiente). El otro extremo, el exceso, es la sobreabundancia no guiada por el discernimiento (del 'buen juicio'), que es cautela, mesura, equilibrio, etc. Estos principios han tenido una larga vida en la preceptiva pedagógica, incluidas las trivializaciones de la didáctica común y vulgarizadora y el binomio «inteligencia-voluntad»; y también en la estética del clasicismo y en la práctica estilística de los moderados, de los cultivadores del 'justo medio' y de la temperancia como instrumentos de perfección.

En la tradición retórica, la *virtus* oratoria implica «éxito» en sus acepciones, mutuamente relacionadas, de logro de la comunicación, de consecución de los fines deseados y de afirmación personal. Si se reformula rápidamente con arreglo a las teorías actuales de análisis del discurso, la noción de *virtus* coincidiría con la de «consecución lograda de las acciones lingüísticas». En ella confluyen la perspicuidad, la pertinencia, la adecuación, etc.: la medida del *aptum*, en suma, del 'hablar como conviene». Hoy se reencuentra esta temática en las teorías acerca de la acción comunicativa, en las distintas semióticas de la producción y de la recepción de los textos y en las correspondientes aplicaciones descriptivas o didácticas: análisis de géneros y formas de la comunicación oral y escrita y elaboración (perspectiva moderna de *artes* o de *rationes dicendi et scribendi*) de técnicas del hablar y escribir «funcional» según cada tipo de discurso (acorde con el emisor y el destinatario propios de una situación determinada, con los fines de la comunicación y el horizonte de expectativas de aquellos a los que se dirige, con las convenciones de los géneros y tipos de texto, etc.)[27].

Actualmente, la doctrina de las *virtutes elocutionis* suscita un interés puramente histórico, inseparable del placer de compararla con puntos de vista más recientes. Siempre, sin embargo, que el descubrimiento de las analogías y el establecimiento de las diferencias no hagan olvidar la diferencia radical de los fundamentos doctrinales, de los ámbitos y de los procedimientos de investigación de las actuales ciencias del lenguaje y de los antiguos esquemas retóricos.

El hiato más profundo (aunque también las ramificaciones más insidiosas, pues persisten en el limbo de las ideas recibidas) se percibe allí donde la conexión con los principios fundamentadores es más directa. Por ejemplo, en la noción de *licencia* erigida bajo la tutela de la noción correspondiente de *error*.

[27] Se han mencionado estos temas a propósito de la *inventio*. Es natural que el campo de cada una de las disciplinas actuales se superponga a los campos que separó la antigua retórica.

La idea de un permiso, de una derogación (lícita) de las normas establecidas, responde a razones de lógica jurídica: si se contraviene la ley para cumplir un deber más fuerte que la obligación o que la prohibición que tal ley establece, la infracción no se considera una culpa. Cuando se aplicaba al uso de la lengua, el conflicto entre deberes se configuraba como una contradicción entre gramática y retórica, entre el hablar *correctamente* y el hablar *bien* (eficazmente), según la definición de Quintiliano, dominante en las escuelas. En el ejemplo de Lausberg (1969:65): «para el orador, el deber de persuadir al juez es mayor que el deber de mantener la precisión lingüístico-idiomática: el deber retórico supera el deber gramatical». Las leyes de la gramática podían ceder también ante las exigencias de la poesía: de ahí la idea de que a los hechos de estilo les está permitido ser gramaticalmente anómalos. A juicio de los rétores, los conflictos entre virtudes (la claridad frente a la concisión o brevedad, que forma parte del *ornatus;* las elegancias de éste frente a las distintas manifestaciones de las otras virtudes, etc.) se resuelven recurriendo a la importancia relativa de los fines (pragmáticos) y al valor intrínseco de los medios (estilísticos).

Había, pues, circunstancias en las que podía preterirse una virtud. En la enseñanza tradicional de la retórica, o, mejor, de la literatura en las escuelas de retórica, este criterio sirvió para justificar los usos 'desviados' de la gramática normativa en los autores propuestos como modelos de imitación. Se salvaba así el principio de autoridad a la vez que se condenaba el error, y se reservaba el privilegio de infringir las prescripciones gramaticales a quien poseía la autoridad y, por tanto, buenas razones para hacer lo que a los demás, hablantes y escritores comunes, no les estaba permitido: «los barbarismos y los solecismos eran vicios cuando los cometía el escolar, pero, al leer a los autores ilustres, debían considerarse como metaplasmos, tropos y figuras gramaticales e incluso se justificaban y admiraban como *virtutes*»[28].

Esta última observación nos conduce al campo de la *puritas*, virtud gramatical central. En efecto, la seguridad en el dominio de la lengua era indispensable y previa al ejercicio de la elocuencia, y Aristóteles había dado prescripciones claras a este respecto, referidas al griego, al revisar las partes gramaticales del discurso. Al fijar

[28] Lausberg 1969:72.

los requisitos de la corrección lingüística, afloran muy pronto las tendencias conservadoras: condenado a sucesivas derrotas, pero nunca a muerte, nace el purismo, guardián de la *puritas* que desconfía de las innovaciones, a las que combate como una amenaza o como un atentado a la integridad de la lengua.

El tema de las *virtutes elocutionis* obliga a remitirse, continuamente, a la eficacia argumentativa, por un lado, y, por otro, a la función ornamental de los medios por los que el discurso se construye de modo correcto, claro y elegante. En la perspectiva de Perelman, esta especie de polarización se materializa claramente en la doble función que puede ejercer una figura: «argumentativa» y «de estilo» (cfr. 2.19).

Para atender a la llamada literaturización de la retórica, la exposición debería aproximarse a la poética, o, más bien a las poéticas, y a las tipologías de la comunicación literaria[29]. Aquí nos limitaremos a observar que los intentos de los antiguos para recuperar como licencia la anomalía creativa y la originalidad innovadora que utiliza la carga explosiva que la transgresión literaria y linguística sugieren de forma inmediata. La noción de «desvío», que ha dominado una parte considerable de la estilística literaria moderna (y que es una categoría de difícil fundamentación teórica, dado que su punto de referencia es una 'norma' que nunca ha sido bien definida y que depende de los distintos sectores y niveles de lengua)[30], ha sufrido muchos avatares, entre otras causas, porque nunca ha asumido —y con razón— las ya inadmisibles justificaciones externas: ni acepta el principio de autoridad, ni reconoce, ante un conflicto de necesidades, la existencia de una necesidad superior. Estos elementos que justificaban la noción de «desvío permitido» impiden hoy cualquier comparación entre la antigua idea de licencia y los criterios que permiten explicar las transgresiones lingüísticas, ya se trate de la experimentación de las vanguardias literarias, del plurilingüismo de los escritores macarrónicos y mezclalenguas (lo que Contini ha llamado «la sempiterna función Gadda en la literatura italiana»)[31], o de las innovaciones en el uso común que se deben a neologismos (cfr. más adelante 2.12), a préstamos y a calcos de otros sistemas lingüísticos (lenguas nacionales o dialectos).

[29] Cfr. Battistini-Raimondi 1990 para la revisión crítica de las retóricas y poéticas de la literatura italiana; Corti 1976, para los problemas de la comunicación literaria y para los géneros; Segre 1985:257-261 para los géneros literarios y la tipología de textos, y 280-305 para un tratamiento general de la poética.

[30] Acerca del estilo y de la estilística, además de Segre 1985:307-330, véanse, al menos, Alonso 1962, Terracini 1966, Devoto 1975, Enkvist 1973 y 1985, García Berrio 1983, Molinié 1986.

[31] Cfr. Contini 1970:539.

Revisemos brevemente (con la ayuda de un esquema) las transgresiones de las *virtudes elocutionis* según el sistema de Lausberg. Se excluyen del esquema las indicaciones que conciernen a la virtud pragmática de lo *aptum,* cuyos correspondientes vicios consistían en las ofensas que el lenguaje obsceno y vulgar infería a los «valores éticos y sociales» consolidados en una comunidad. Al buen orador que necesitara ignorar las reglas de lo conveniente se le recomendaban los «remedios» adecuados: una previa petición de disculpas (esta costumbre es una norma aún vigente del manual de urbanidad lingüística), el uso de figuras como la *correctio,* la perífrasis, etc.

	ERRORES		LICENCIAS	
VIRTUDES	A en palabras individuales	B en grupos de palabras	A_1 en palabras aisladas	B_1 en grupos de palabras
Puritas	BARBARISMOS ARCAÍSMOS	SOLECISMOS	METAPLASMOS	FIGURAS GRAMATICALES
Perspicuitas	OSCURIDAD TOTAL AMBIGÜEDAD DE SENTIDO	ORDEN OSCURO AMBIGÜEDAD SINTÁCTICA	OSCURIDAD TOTAL AMBIGÜEDAD DE SENTIDO	ORDEN OSCURO AMBIGÜEDAD SINTÁCTICA
Ornatus	*oratio inornata* *mala affectatio*		sinónimos tropos	figuras (de pensamiento, de dicción)

Figura 1.—Errores y licencias de las *virtutes elocutionis.*

En el *ornatus,* la *oratio inornata* o «discurso no ornamentado» (no suficientemente embellecido) es un error por defecto; la *mala affectatio* o «afectación» (el artificio superfluo, sin mesura, sobreabundante) es el error por exceso. Los sinónimos y los tropos son licencias, pues sustituyen el significado literal y se desvían del «uso recto» de las palabras; las figuras de dicción y de pensamiento son modificaciones legítimas de las construcciones sintácticas habituales y de la organización de las ideas.

2.12. El dominio de la «puritas»

A) *Barbarismos y arcaísmos*

En lo que concierne a la *pureza lingüística (puritas* o *sermo purus)*, el **barbarismo** es el vicio por defecto, el **arcaísmo**, por exceso.

El término griego *barbarismós,* que, por su étimo («bárbaro» es el que balbucea, y los griegos lo aplicaban al que hablaba cualquier otra lengua), puede traducirse por «extranjerismo», indicaba, en general, todo cambio en la conformación de las palabras aisladas además de la utilización de vocablos no pertenecientes a la lengua griega o, más precisamente, a alguna de las variedades regionales (dialectos) del griego. El término pasó al latín, en el que mantuvo las connotaciones negativas: si el *barbarismós* era la violación de la virtud denominada *hellenismós*, el *barbarismus* era la violación de la *latinitas*.

En la tradición retórica, gramatical y estilística se denominaron barbarismos:
(i) las palabras mal formadas según las reglas morfológicas y fonológicas de una lengua determinada;
(ii) los **extranjerismos,** es decir, los préstamos léxicos de lenguas extranjeras;
(iii) los **dialectalismos,** o vocablos pertenecientes a uno de los dialectos hablados dentro del territorio de una lengua nacional y del mismo origen que ella;
(iv) los **neologismos** o palabras nuevas.

Hoy, el término «barbarismo» (o **barbarolexis)** es peyorativo y está limitado al grupo (i).

De los fenómenos restantes se ocupan, bajo diversas rúbricas, la historia de la lengua, la gramática histórica y descriptiva y la lexicología. Por ejemplo, el estudio y descripción de las 'variedades geográficas' de una lengua aborda sus distintos tipos regionales (la lengua hablada en las diferentes regiones de un territorio nacional)[12], tipos con características peculiares en el plano fonológico (por ejemplo, el valor distintivo o no distintivo de las vocales abiertas y cerradas), en el morfológico (por ejemplo, en los tiempos verbales, el uso del pretérito indefinido, en los modos, el uso del subjuntivo y del condicional) y en el léxico. En este último plano, los **regionalismos**, o vocablos que proceden de las distintas regiones y que han entrado en la lengua común, conservan en ocasiones cierto 'sabor local' que induce a utilizarlos con valor alusivo, como estandartes de la región: por ejemplo, el andaluz *juerga,* el asturiano *guapo,* el aragonés *borde*

Uno de los temas de la investigación lexicológica es el **neologismo**, es decir, el proceso de formación de nuevas unidades léxicas, ya sea (1) por introducción de palabras extranjeras (préstamos totales, como *jogging, hobby, lobby)* y de regionalismos; (2) mediante calcos, que pueden ser de dos tipos, calcos homónimos, o préstamos adaptados (como *dólar, mocasín),* y calcos sinónimos, o especie de traducciones: *rascacielos* (de *sky-craper: sky* «cielo» y *to scrape,* «rascar»), *autodeterminación (self-determination), trepa, trepador (social climber),* etc.; (3) mediante la acuñación de tecnicismos, categoría que se superpone a las anteriores, ya que los términos específicos de los llamados lenguajes sectoriales pueden tener un origen y una naturaleza diversos (gran parte del léxico de la informática consta de tecnicismos que son préstamos totales o adaptados, o, más raramente, calcos sinonímicos; los tecnicismos de la medicina, como es bien sabido, son, en su mayor parte, nuevas formaciones a partir del griego clásico)[13]; (4) por el fenómeno del 'neologismo semántico' o atribución de un significado nuevo a términos ya existentes en la lengua (por ejemplo, *mono,* «síndrome de abstinencia»)[14].

Los **arcaísmos,** palabras poco comunes y fuera de uso, fueron censurados por los rétores y gramáticos antiguos cuando aparecían como una ostentación o una degeneración, sin motivos justificados, de un purismo opuesto a los hábitos lingüísticos legitimados por la norma y el uso.

B) *Solecismos*

Los **solecismos** eran los errores morfológicos (de formación de las palabras, de flexión, es decir, de la declinación de los nombres y

[12] Ha de añadirse, aunque se habla fuera del territorio nacional, el italiano regional del Ticino. Sobre las variedades del italiano, véase el audaz estudio de Berruto 1987. Los temas que se mencionan en este parágrafo hallan también un lugar en Beccaria 1988.

[13] Un tratamiento sistemático de estas cuestiones en Bruni 1984.

[14] Hasta hace poco, los diccionarios de neologismos consistían en listas de palabras nuevas (extranjerismos incluidos) que se consideraban inaceptables desde un punto de vista purista y normativo. Actualmente, al menos en Italia, los compiladores no se proponen proscribir, sino documentar los usos reales de la lengua Entre los diccionarios recientes, Cortelazzo/Cardinale, 1986 y Rando, 1987

de la conjugación de los verbos, de las concordancias, etc.) y sintácticos. El término latino *soloecismus* reproduce el griego *soloikismós*, «modo de hablar de los habitantes de Sóloe», ciudad de Cilicia en la que se hablaba un griego incorrecto. El término conserva todavía el sentido general de incorrección gramatical.

La retórica clásica censó como solecismos sintácticos las impropiedades de construcción ocasionadas por una desmesura, ya fuera por defecto o por exceso. Los solecismos por *adición, supresión, permutación* y *sustitución* eran usos incorrectos de los mecanismos que, en el dominio del *ornatus,* producían las figuras gramaticales correspondientes, así como otras muchas figuras de dicción y de pensamiento. Aquí mencionaremos únicamente los solecismos producidos por adición, puesto que no aparecerán más adelante en el catálogo de figuras: el pleonasmo, la perisología y macrología.

El **pleonasmo**, según observaba Quintiliano, «tiene lugar cuando la frase está sobrecargada con palabras inútiles»:

> Cicerón señaló ingeniosamente un defecto de Ircio: éste, cuando declamaba en presencia de Asinio, había dicho que «una madre había llevado a su hijo en el vientre *[in utero latum esse]* durante diez meses», «¿Y bien?, dijo, ¿es que acaso las demás los llevan en las alforjas?»
>
> *(Inst. Orat.*, VIII, 3, 54)

Acerca del pleonasmo como figura sintáctica, cfr. *infra* 3.2:B_2.

La **perisología** es semejante al pleonasmo: es la enunciación redundante y superflua de datos que ya han dicho o que están implícitos en el sentido de lo que se dice. Es una perífrasis con un lastre excesivo, una forma de redundancia que perturba la comunicación en vez de favorecerla (contraviene el precepto clásico de decir lo «suficiente» y la segunda «máxima de la cantidad» de Grice, cit. en 2.5), distrae la atención y complica el discurso con el riesgo de hacerlo equívoco.

La perisología se manifiesta en las figuras de la sinonimia (cfr. 2.17:[11]) y de la acumulación (2.17:[14]–[20]) como una amplificación justificada estilística y semánticamente.

Como defecto vitando, la perisología estaba unida a la **macrología** (en griego *makrología,* en latín tardío *longiloquium*), que consiste en la **prolijidad**, «hablar más de lo necesario». En su acepción positiva, la macrología (que es, aproximadamente, lo contrario de la *braquilogía*) equivale a la perífrasis (cfr. 2.16:[5]).

Las 'licencias' constituyen el dominio retórico propio en el ámbito de la *elocutio.* La antigua ciencia del lenguaje asumía, mediante la censura de

los errores, su función didascálica de ser guía del bien hablar, inconcebible sin el requisito de la corrección gramatical, y, al mismo tiempo, establecía (o aceptaba) los parámetros con los que medir la entidad y el tipo de desviaciones permitidas. Sobre estas últimas, una vez saldada la deuda con la gramática, la retórica tenía una jurisdicción plena e indiscutida. Este es también el lugar de encuentro y de desencuentro entre las modernas neorretóricas y la tradición clásica.

Parece posible, de forma empírica, encontrar coincidencias entre el catálogo de los errores y otros tantos fenómenos descritos por las distintas ramas de la lingüística contemporánea, e identificar todo lo que aparece como 'licencia' en las clasificaciones clásicas con posibles objetos de estudio en el plano retórico. La correspondencia, decíamos, es sólo empírica, como puede apreciarse al comparar individualmente cada uno de los objetos de la investigación: por ejemplo, los neologismos descritos por la historia de la lengua y por la lexicología, un tipo de barbarismo y las expresiones que no pueden producirse (es decir, describirse) dentro del sistema de reglas de una lengua dada, y que, por ello, son agramaticales; por otra parte, los mismos fenómenos justificados como licencias (véase un poco más arriba) por la doctrina clásica, y su interpretación y recepción actuales como elementos del sistema (semiótico) de un texto o como marcas expresivas, peculiaridades de estilo, etc. Esto no equivale, de hecho, a la creencia de que las delimitaciones entre los campos (gramatical de una parte, retórico de la otra), si alguna vez se hubieran definido, se han mantenido estables a través de los tiempos. Se podría decir más bien que la misma materia lingüística y discursiva se ha convertido en objeto de distintos tipos de investigación (gramática histórica, fonética, análisis del discurso, lingüística textual, etc., análisis retóricos, estilísticos, tipológicos, etc.) según el punto de vista adoptado. Cada uno de los puntos de vista admite además distintos métodos de investigación y distintas hipótesis teóricas.

A_1) Los *metaplasmos*

Metaplasmo, para los antiguos, era un cambio de forma de las palabras individuales que la fuerza de la costumbre había integrado en el sistema lingüístico, o que estaba justificado por la autoridad de los escritores 'consagrados' como modelos *(auctoritates).* A esto se añadían las incorrecciones que ocasionalmente no merecían una condena (con la consiguiente calificación de metaplasmo) porque la situación las imponía como una 'exigencia mayor', como un atajo para lograr una comunicación verdaderamente persuasiva.

Además de las transformaciones por *adición, supresión* y *permutación,* objeto de la fonética, de la gramática histórica y de la historia

de la lengua, la retórica clásica considera como metaplasmos por *sustitución* (o sustituciones metaplásticas) los mismos hechos léxicos que ya se han descrito como atentados a la integridad de la lengua: neologismos, arcaísmos (para la función atribuida al arcaísmo y al neologismo entre los teóricos latinos de los siglos I a.C.–II d.C., véase Pennacini 1974), extranjerismos, dialectalismos. Todos ellos estaban legitimados por la necesidad de introducir nuevas palabras para nuevos objetos o nociones o tecnicismos de lenguas especiales (ejemplos antiguos: los helenismos introducidos en la lengua latina en la nomenclatura de la filosofía y de la retórica), o bien por exigencias literarias (de la rima, por ejemplo, a partir de la Edad Media: es éste el caso de *nui*, sicilianismo por *noi* ['nosotros'], que Dante utiliza en rima con *fui*, y que es un arcaísmo literario cuando lo emplea Manzoni, en rima con *lui*, en la oda *Il cinque maggio*).

Los vicios por defecto y por exceso dejaban de ser tales si para probar su *necessitas* intervenían la ley de la *consuetudo*, el prestigio de la *auctoritas* o ambas cosas a la vez. Esto es un reconocimiento (en términos alejados de la lingüística y de la poética actuales, pero no del 'sentido común' y de los recursos vulgarizadores de la minuciosa preceptiva de cada época) de la vitalidad que manifiestan los cambios en el interior de una lengua. Sólo la lengua que ya está muerta puede conservar su integridad y permanecer 'tal cual' Cuanto más nos remontemos en el tiempo para trazar su historia, más enriquecido queda su léxico con aportaciones de diverso origen. Tampoco podía dejar de observarse el efecto innovador de las creaciones originales, su capacidad, más o menos encubierta, de ruptura con los usos consolidados.

Ofrecemos una lista de los metaplasmos principales, que la lingüística describe como cambios fonéticos que alteran una palabra por *adición*, *supresión* y *permutación* de sonidos.

Fontanier les reservaba un apartado en su sistema clasificatorio (cfr. fig. 4): el de las «figuras de dicción», observando, sin embargo, que los metaplasmos «sólo raramente pueden merecer el nombre de *figuras*, ya que sólo sirven para la formación de palabras o para el paso de éstas de una lengua a otra, de la que no se desprenden jamás una vez que han arraigado en ella» (FD 222). De este modo, el rétor decimonónico demuestra que percibía netamente la diferencia entre el nivel lingüístico-gramatical y el nivel retórico.

Las *adiciones* de elementos no etimológicos, introducidas por razones fonéticas son:

— en principio de palabra, la **prótesis** («anteposición» o «adición»): por ejemplo, la a- protética de *arradio* (vulgar por 'radio').

— en el interior, la **epéntesis** («inserción»): en *corónica* hay epéntesis de -o- respecto de *crónica*.

— en fin de palabras, la **epítesis** («adición») o **paragoge:** por ejemplo, la -e paragógica de la poesía épica medieval y del romancero castellano (*çibdade* por *çibdad*).

Las *supresiones* comprenden:

— la **aféresis:** supresión de una vocal o sílaba al principio de una palabra (*hora* y *ahora*).

— la **síncopa:** eliminación de uno o más sonidos en el interior de palabra (*redor-alrededor*).

— el **apócope:** caída de uno o más elementos de la terminación (*san- santo, gran- grande, cine- cinematógrafo*).

Para el apócope, véase el amplio tratamiento de Serianni (1988:25-30), cuya consulta es también útil para los otros metaplasmos aquí enumerados.

La fusión de dos vocales contiguas y pertenecientes a palabras distintas es la **sinalefa.** Métricamente, en la construcción del verso, la sinalefa une dos sílabas en una misma posición (la última de la palabra que termina en vocal con la primera de la palabra siguiente si comienza por vocal):

Alma que a todo un dios prisión ha sido
venas que humor a tanto fuego han dado
medulas que han gloriosamente ardido

(F. de Quevedo, *Amor constante más allá de la muerte*, 9-11)

Lo contrario de la sinalefa es la **dialefa** (metaplasmo por adición, por tanto), que permite medir por separado dos vocales contiguas que podrían tener una única posición:

de/áspera corteza se cubrían

(Garcilaso, son XIII)

La fusión de dos vocales adyacentes dentro de la misma palabra (con la eliminación del hiato por el que constituían sílabas distintas) se llama **sinéresis.** Como hecho de dicción, regional o individual, se puede citar el ejemplo de la realización de las dos últimas vocales de la palabra *continuo* como un diptongo /wo/ en vez de como dos vocales separadas /*uo*/. Como licencia métrica, la sinéresis permite considerar dos vocales, que podrían ocupar dos posiciones distintas, como una sílaba única, y, por ello, como una única posición métrica. En el verso siguiente:

> a quien (ya *etéreo* fuese, ya divino)
>
> (L. de Góngora, son. 132, 5)

Las palabra *etéreo* se convierte, por sinéresis, en trisílaba, confiriendo a los versos las once sílabas métricas del endecasílabo. Otro ejemplo de sinéresis es el monosílabo *io* ['yo'], normal en Petrarca y ocasional en otros poetas. Por ejemplo, Dante usa la palabra *io* bien como monosílabo:

> ciò ch'io dirò de li alti Fiorentini
> («lo que diga de los grandes florentinos»)
>
> (*Par.*, XVI, 86. Trad. de L. M. de Merlo)

bien como bisílabo:

> tal era io a quella vista nova
> («así estaba yo ante aquella nueva visión»)
>
> (*Par.*, XXXIII, 136. Trad. de L. M. de Merlo)

(nótese también, en este último verso, la dialefa «era-io» y la sinalefa «ioa»).

Lo contrario de la sinéresis es la **diéresis** (que ha de catalogarse entre los metaplasmos por adición), que puede indicarse gráficamente mediante el signo diacrítico del mismo nombre sobre la semivocal del diptongo que se disuelve:

> Clori, pues que su dedo *apremïado*
>
> (L. de Góngora, *Prisión del nácar era articulado*, 5)

Otros metaplasmos métricos son la **sístole** y su contrario la

diástole, que indican respectivamente, en la métrica latina, el acortamiento de una vocal normalmente larga y el alargamiento de una vocal normalmente breve. En la métrica romance la diástole es el desplazamiento del acento hacia el fin de palabra por razones de ritmo y/o de rima:

> tus grandes discordias, tus *firmezas* pocas
>
> (J. de Mena, *Laberinto de Fortuna*, 11)

Un metaplasmo por *permutación* es la **metátesis**, que consiste en invertir el orden de sucesión de los sonidos en una palabra: *areoplano* por «aeroplano»; *cocreta* por «croqueta».

La **tmesis** es una permutación, entendida ésta no como un cambio, sino como un desplazamiento de una parte del lexema (el sufijo, el segundo elemento de una palabra compuesta) a causa de un corte y de la interposición de otras palabras: es un testimonio de «un estado lingüístico en el que la composición de palabras era menos firme» (Lausberg 1969:182). Un ejemplo latino: «*Septem* subiecta *trioni*» («bajo el septentrión»).

La tmesis es común en la construcción adverbial castellana (*clara y concisamente*), en la que el fenómeno puede también interpretarse como una «omisión» o eliminación de *-mente* (ablativo latino de *mens*, usado como sufijo) que, de este modo, subraya su significado y su función original. La misma construcción —rara y censurada por los gramáticos— se encuentra en el italiano antiguo (en el *Novellino: umile e dolcemente; villana ed aspramente*)[35].

La tmesis aparece en la poesía italiana de cualquier época como ruptura de palabras al final del verso (cfr. los ejemplos contemporáneos comentados en Beccaria 1975:253):

> Suonano le campane treme- / bonde, sopra i villaggi e le città.
> («Suenan las campanas treme- / bundas sobre los pueblos y ciudades»)
>
> (Pascoli, *Primi poemetti: Le armi*, VII, 19-20)

[35] La censuró incluso Daniello Bartoli, que fue más tolerante que el resto de los gramáticos en materia de normas lingüísticas (*Il torto e il diritto del Non si può*, 1655): la consideró una «vía de infección gramatical»; los del *Novellino*, Boccaccio (*forte e vituperosamente*, «con fuerza y oprobio»), y Passavanti (*prima e principalmente*, «primera y principalmente») le parecían «ejemplos de los que no ha de tomarse ejemplo» (nótese, de paso, la diáfora: *ejemplos... ejemplo*; cfr. 2.17:[12]).

Y mientras miserable / mente se están los otros abrasando
(F. Luis de León, *apud* Baehr, 45)

Otras observaciones en 3.2:B_4.

Al tratarse de sonidos, el metaplasmo se manifiesta en la palabra que lo contiene y que se modifica, pero su utilidad retórica-estilística sólo puede valorarse *en* los textos y en relación con el contexto de uso.

Un ejemplo de metátesis se encuentra en el proverbio italiano

Il troppo stroppia
(«Lo excesivo estropea»)

en el que la razón de ser del metaplasmo (*stroppia* [«estropea»] en lugar de 'storpia') es el efecto aliterante de 'stroppia' con 'troppo' [«demasiado, excesivo»].

Un caso de apócope, comentando por el autor mismo, se encuentra en un pasaje de Gadda citado por el Grupo μ (1976:78):

«Puzzoni pure loro, li possino *buggerà*». L'imprecazione si smarrì sottovoce nell'apocope dell'infinito.
(«Cerdos hediondos, allá os puedan *lià*». El murmullo de la imprecación se perdió en el apócope del infinito)

La definición del metaplasmo debería, en rigor, abarcar la paronomasia, la aliteración, la asonancia, etc. En las principales sistematizaciones clásicas, la primera aparece clasificada en las figuras de dicción y las otras, en las figuras de dicción o en los fenómenos de la *compositio*. En la *Retórica General* (de ahora en adelante RG) del Grupo μ están incluidas, con razón, en los metaplasmos, junto con otros fenómenos que los sistemas tradicionales no recogen.

En la RG, los metaplasmos constituyen una de las cuatro categorías de las metáboles o figuras retóricas (véase una reproducción del esquema en la fig. 2). Pertenecen al nivel morfológico de la expresión, y se definen según los cuatro procedimientos (con sus correspondientes variantes) que se utilizan en la clasificación de todas las metáforas (véase más adelante):

		GRAMATICALES (código)		LÓGICAS (referente)
	EXPRESIÓN		CONTENIDO	
	A. METAPLASMOS	B. METATAXIS	C. METASEMEMAS	D. METALOGISMOS
CATEGORÍAS MODIFICATIVAS	Morfología	Sintaxis	Semántica	Lógica
SUSTANCIALES — I. DETRACCIÓN O SUSTRACCIÓN				
1.1 Parcial	Aféresis, apócope, síncopa, sinéresis.	Craxis.	Sinécdoque y antonomasia generalizantes, comparación, metáfora *in praesentia*	Litotes conceptual (y particularizante referencial).
1.2. Total	Omisión, *blanchissement*.	Elipsis, zeugma, asíndeton, parataxis.	Asemia.	Reticencia, suspensión, silencio
II. ADICIÓN				
2.1 Simple	Prótesis, diéresis, afijo, *mot valise*.	Paréntesis, concatenación, enumeración	Sinécdoque y antonomasia particularizantes.	Hipérbole, silencio hiperbólico.
2.2. Repetitiva	Reduplicación, insistencia, rima, aliteración, asonancia, paronomasia.	Repetición, polisíndeton, métrica, simetría.	*nada*	Repetición, pleonasmo, antítesis
III. SUPRESIÓN-ADICIÓN				
3.1 Parcial	Lenguaje infantil, calembur, sustitución de afijos.	Silepsis, anacoluto.	Metáfora *in absentia*	Eufemismo
3.2. Completa	Sinonimia sin base morfológica, arcaísmo, neologismo, préstamo, acuñación.	Transferencia de clase, quiasmo.	Metonimia.	Alegoría, parábola, fábula
3.3. Negativa	*nada*	*nada*	Oxímoron.	Ironía, paradoja, antífrasis, lítotes2
DE RELACIÓN — IV. PERMUTACIÓN				
4.1. Genérica	Antistrofe, anagrama, metátesis.	Tmesis, hipérbaton.	*nada*	
4.2 Por inversión	Palíndromo, *verlen*.	Inversión.		Inversión lógica, inversión cronológica

Figura 2   Tabla general de metáboles o figuras retóricas.

I. supresión (parcial o total);
II. adición (simple y repetitiva);
III. supresión-adición (parcial, completa, negativa);
IV permutación (genética, por inversión).

Son supresiones parciales los metaplasmos que ya conocemos (aféresis, apócopes, sinéresis). Las supresiones totales son omisiones que coinciden con los hechos sintácticos de la elipsis (cfr. 2.17:[21]) y con los lógico-semánticos de la aposiopesis (2.18:[19]). Son, para ser más exactos, ausencias que en poesía suelen indicarse mediante 'blancos' y/o puntos suspensivos en secuencias de palabras o versos:

La   vida   es   un   único   verso   interminable
(Gerardo Diego, *Angelus*, 10)

las
ro
sas   matad   era
en   matad   un sol
san   matad   de verano
gren
ta
das

(Miguel Labordeta, *Soliloquios*)

Procede recordar a este propósito el uso generalizado de la omisión en las composiciones de las viejas y nuevas vanguardias poéticas, desde los futuristas a los Novísimos y aún más adelante.

Entre las adiciones «simples» (prótesis, paragoge, epéntesis y diéresis) la RG incluye la **palabra-saco** (*parole-macedonia, mot-valise,* «palabra maleta», según el uso introducido por Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo* por boca de Humpty-Dumpty: «Es un poco como una maleta, entiendes... hay dos significados en una sola palabra»): abreviaturas formadas con partes de otras palabras (*Confindustria, Banesto*) y **palabras-sandwich,** compuestas mediante la introducción de una palabra, inalterada, en el interior de otra palabra (por ejemplo, *cefalnebbialgia* [compuesto de *cefalea,* "cefalea, dolor de cabeza', y *nebbia,* 'niebla']). La formación de palabras-saco, campo abonado para la creación individual, especialmente en la «comunicación ingeniosa», utiliza con profusión el mecanismo de la **crasis** (que, en griego, es la contracción de una vocal o del diptongo final de una palabra con la vocal o el diptongo inicial de la palabra si-

guiente). Ejemplo: el *famillionnaire* de Heine que cita Freud entre los chistes y agudezas, o el *mártirmonio* del siguiente texto de G. Cabrera Infante:

> porque Bustrófedon era tan enemigo del matrimonio (mártirmonio, decía él) como amigo de las casadas, perfectas o imperfectas
> (G. Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres,* 215)

Más que de crasis, se debería hablar de aféresis del segundo elemento en las formaciones, muy difundidas en inglés, del tipo ejemplificado en palabras como *Reaganomics* («política económica de Reagan») y de apócope del primer elemento en palabras como *socialdemocracia.*

La adición «repetitiva» de RG comprende (cfr. el esquema de la figura 2) algunos hechos retóricos que se examinarán ahí entre las figuras de dicción. Entre los restantes, señalemos los metaplasmos que alteran la composición de palabras mediante adiciones repetitivas.

Un ejemplo futurista:

> La pittura del suoni, dei rumori e degli odori vuole: 1. I rossi, rooooossssi, roooooosssisssssimi che griiiiiidano. 2. I verdi, non mai abbastanza verdi, verrrrrrrdiiiii.ssssssimi, che striiiiiidono...
> («La pintura de los sonidos, de los ruidos y de los olores necesita: 1. Los rojos, roooojjjjjos, rooooojiiiiissssimos, que griiiiiiiitan. 2 Los verdes, nunca lo bastante verdes, veeeeerdíiiiisssssimos, que chirrrrrííííían...»)
> (Carrà, MF)

La tercera clase de los metaplasmos según el modelo de la RG presenta, en los casos de supresión-adición parcial, la sustitución de fonemas[36], tanto en el lenguaje infantil como en las imitaciones o remedos de dicciones que eliminan, por ejemplo, la consonante vibrante /r/ para sustituirla por la lateral /l/ («una colbata», «tles tigles») o que sonorizan las consonantes sordas, como en la reproducción paródica de las pronunciaciones regionales en la sátira política actual.

[36] El *fonema* es la unidad mínima desprovista de significado. Los fonemas (cuyo número es limitado en cada lengua) se combinan para formar palabras. Tienen función distinta (sirven para distinguir una palabra de otra), pues la sustitución de fonemas provoca un cambio de significado (por ej., /a/, /e/ en las palabras *vana / vena*).

Tienen los papeles en regla para pertenecer a la subclase de los metaplasmos por sustitución parcial muchos calambures, ya sean poéticos, de pasatiempos o confeccionados para dar lugar a una frase ingeniosa, a chistes, equívocos, dobles sentidos satíricos, etc.

Pero el ámbito de los «juegos de palabras» parece ser, al menos según la RG, el cuarto tipo, definido por los procedimientos de la «permutación». La manifestación típica es la metátesis (que ya se ha tratado aquí). En el **anagrama** hay una permutación total de sonidos (y de las letras que los transcriben), de sílabas o de grupos de sílabas. Ejemplos: *Avida Dollars,* anagrama de Salvador Dalí.

El anagrama como onomancia («adivinación por los nombres») nació a la luz en el siglo III a.C., cuando el poeta Licofrón construyó, a partir del nombre griego de su rey, *Ptolemaios,* el anagrama *apò mélitos,* «de miel». Este ejercicio, que extrae de un nombre una cualidad de su poseedor, una definición del mismo, un elogio o una injuria, ha tenido una pujante historia como broma, pasatiempo o ingrediente satírico. Algunos ejemplos recientes: *antico romano* («antiguo romano») es anagrama de *Marco Antonio; alto vicario* es anagrama de *Carol Voitila,* adaptando la transcripción; *santo morto fra pietre* («santo muerto entre piedras») es *Stefano protomartire* («Esteban Protomártir»)[37].

Las investigaciones de Ferdinand de Saussure (cfr. Starobinski 1982) sobre los anagramas que pueden extraerse de los versos de Homero y de algunos escritores latinos y que coinciden con la palabra-tema de los poemas que las contienen, ha influido notablemente en ciertos procedimientos del análisis literario, atento a las figuras «escondidas» en la conformación de palabras, en los sonidos, los timbres y el ritmo de los versos (se han observado correspondencias

[37] Dorna 1978 es una colección de onomancia. Los anagramas y, en general, los juegos de palabras, están obteniendo un notable éxito periodístico, obra, principalmente, de Giampolo Dossena (véase Dossena 1988), Stefano Bartezzaghi, Gianni Mura. Señalamos las manipulaciones lingüísticas de Zamponi, 1986. Interesa también el uso de las categorías neorretóricas en las criptografías mnemónicas, de Manetti y Violi (1977) Éstas se clasifican en criptogramas sinonímicos, criptogramas de mecanismo trópico (sinécdoques, antonomasias, metáforas, litotes, etc.), criptogramas inductivos polilexemáticos e inductivos monolexemáticos. El anagrama como artículo poético ha sido estudiado en el volumen fundamental de Pozzi 1984a.

anagramáticas significativas: por ejemplo, *Silvia/salivi**, en Leopardi)[38].

Si se permutan sílabas o grupos de sílabas en la misma palabra o en palabras distintas, se logra la **antístrofe,** en francés, *contre-petterie,* que Rabelais practicó abundantemente. En RG 92 se cita una poesía de Leiris que es una red de antístrofes:

> Alerte de Laërte / Ophélie est folie / et faux lys; / aime-la / Hamlet

De las permutaciones por inversión surge la técnica del **palíndromo:** un vocablo o una secuencia que presenta siempre la misma sucesión de letras, ya se lea de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Vocablos palindrómicos: *anilina, oro* y los apellidos *Asor Rosa.* Entre las secuencias está el célebre verso de Sidonio Apolinar (siglo V):

> Roma tibi subito motibus ibit amor.

Las palabras que lo componen, consideradas individualmente, *Roma / amor, tibi / ibit,* son *bifrontes* porque la lectura retrógrada da, para cada una, otra palabra de sentido distinto. El mayor estudio actual de poesía artificiosa cita además la inversión *Ave / Eva* «de fórmula breve, pero densa en significado [...], cuyo desarrollo en el célebre himno mariano *Ave maris stella* reaparecerá en centenares de variaciones hímnicas» (Pozzi 1984a:138). Puesto que, como nota Pozzi *(ibid.,* 136-137), «el nombre de palíndromo se ha aplicado por extensión a todas las figuras de inversión, la figura que afecta sólo a los fonemas se denomina, en ocasiones, *diaulos;* se usa también el término *sotádico,* por el nombre del presunto inventor, Sotadio, que vivió en el siglo III a. C.». Un palíndromo popular castellano:

> Dábale arroz a la zorra el abad

[38] Véanse también las teorías y los análisis de Agosti 1972. Para el rendimiento de las combinaciones de elementos mínimos (fonemas y sílabas), Beccaria 1975 y Orelli 1978. Consúltense también los artículos *dialefa, diéresis, cesura* y *ritmo* que Beccaria redactó para la *Enciclopedia Dantesca,* y, en el mismo lugar, las entradas *asonancia* y *rima* de I. Baldelli.

* *Silvia,* rimembri ancora / (...) / (.) il limitare / di gioventù *salivi? («Silvia,* recuerda aún / (.) / (...) el umbral / de juventud *subías?»)* Leopardi, *A Silvia,* 1-6) *[N. del T.]*

Los palíndromos silábicos son más difíciles de construir, como *gato toga, roto toro,* el ingenioso ejemplo de Góngora: *dotor / tordo,* o el verso de Juan Caramuel (siglo XVII):

Divino miseras horto horas semino. Vidi

Las inversiones comprenden también el **verlen,** especie de jerga difundida en una zona francesa y que consiste en invertir el orden de las sílabas. En el nada escaso número de lenguajes 'construidos' que se sirven de este procedimiento está el *larpa iudre* (cfr. Lurà 1988), jerga usada en Mendrisio (Ticino). El nombre resulta del anagrama de *parlà* (hablar) y de la sustitución, en el término dialectal *indrè* (hacia atrás), la letra *n* por la *u,* que se parece a la *n* en la escritura rápida. Algunas palabras en *larpa iudre: ntinaca* (cantina), *dèlfra* (*fradel,* hermano).

Las diversas manifestaciones de la poesía figurada (para las que remitimos a Pozzi 1981) son el territorio de lo que en la RG se llaman **metagrafos,** o «metaplasmos en el nivel gráfico»: desde los caligramas (de noble tradición literaria, desde Rabano Mauro a Apollinaire) a las inserciones de grafemas alusivos: letras del alfabeto (*makkina, Amerika*), o signos (emblemas) que pueden leerse como letras (*Ni✝on*).

Como ya se ha visto, entre lo que el Grupo μ llama metaplasmos y (como se verá) lo que según los sistemas clásicos son figuras de dicción y hechos que conciernen a la *compositio,* se distribuyen los fenómenos de la expresión que afectan a la sustancia fónico-acústica: la aliteración y la rima, por ejemplo, pero también ciertos hechos que los antiguos rétores miraban con recelo y que han sido descuidados por los lingüistas modernos. Son las distintas manifestaciones del *simbolismo fónico.* Este simbolismo ha inducido a algunos lingüistas, desde Grammont en adelante, y, especialmente, a los investigadores de la literatura (de formación lingüística o psicoanalítica) a reconsiderar las relaciones entre la naturaleza física de los sonidos y las reacciones psíquicas que provoca su percepción (amparados por Platón, que en el *Cratilo* había teorizado acerca de la «naturaleza», *phýsis,* de la lengua, opuesta a la arbitrariedad o 'convención', *thésis,* que, de ordinario, se le atribuye). Es más fácil hallar la motivación del valor simbólico atribuido a los sonidos (la /u/ se asocia a la impresión de la oscuridad, las sibilantes al crujido o a la

velocidad: «Corda non pinse mai da sé saetta / che sì corresse via per l'aere snella»: *Inf.* VIII, 13-14 [«Cuerda no lanzó nunca una saeta / que tan ligera fuese por el aire». Trad. de L. M. de Merlo]) cuando las combinaciones corresponden a los significados adecuados al supuesto simbolismo. Para la ejemplificación remitimos al abundante material analizado por Orelli 1978 y a las observaciones de Segre 1985:54-68 acerca del «uso icónico de la sustancia en literatura».

Este es el terreno de la **onomatopeya** o imitación de los sonidos naturales en las expresiones del lenguaje articulado: no la mera imitación de ruidos o de voces que hace, por ej., un actor, sino la *composición* de las palabras (éste es el sentido del término griego *onomatopoiía*) que reproducen sonidos, ruidos, voces de animales, etc., y los transcriben según las convenciones fonológicas y gráficas de cada lengua (en castellano el gallo hace *kikiriki,* en francés *cocorico* o *coquerico,* en alemán *kikeriki,* en inglés *cockadoodledoo*). El léxico tiene muchos vocablos onomatopéyicos (*maullar, ulular, tintinear, susurro, murmullo*). Los antiguos maestros de retórica excluyeron la onomatopeya por impropia para la oratoria (Quintiliano reprobaba la tmesis por motivos semejantes), pero fue especialmente practicada por los poetas en formas que van desde la introducción de onomatopeyas 'puras', como en los ejemplos de Dante *«tin tin* sonando» (*Par.,* X, 143) y «non avria pur da l'orlo fatto *cricchi»* (*Inf.,* XXXII, 30; «ni *crec* hubiese hecho por el golpe». Trad. de L. M. de Merlo), y Alberti («¡Señores, perdonadme, pero me urge llorar! / (*Guá, guá, guá*)», *Buster Keaton...* vv. 27-8) hasta la llamada armonía imitativa de timbres («e cigola per vento que se va») y ritmos: recuérdese el virgiliano *quádrupedánte putrém sonitú quatit úngula cámpum, Eneida,* VIII, 595 (se indican los acentos para facilitar la lectura) y el garcilasiano «y en el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» (*Égloga* III, 79-80): los ejemplos podrían multiplicarse hasta la poesía (y la prosa) de nuestros días. La correspondencia entre el sentido y los efectos imitativos es fundamental para evitar el impresionismo y la arbitrariedad de la interpretación, como demuestra ampliamente Beccaria 1975.

B_1) *Las figuras gramaticales*

Se consideraba que las **figuras gramaticales** concernían a la corrección lingüística. Al contrario que el solecismo, que era una agramaticalidad reprobable y vitanda, representaban la desviación

lícita. Están próximos a las *figuras de dicción* (cfr. 2.17), que pertenecen al *ornatus*

Son figuras en sentido estricto las que se producen por adición, supresión y orden. Las de sustitución pueden ser tanto figura retóricas, en forma de sinónimos y de tropos (2.15 y 2.16), como figuras gramaticales. Estas últimas incluyen (nos limitamos a las principales):

(i) el uso de un adjetivo con función adverbial («andaba *despacio»);*
(ii) la concordancia de un singular con un plural («la mayor *parte* de ellos *consideraban...»;* «se *advierten un número* relativamente limitado de hechos»)[39].
(iii) la *antíptosis* o cambio de casos: por ejemplo el uso del acusativo de relación («suelta de cabellos» en vez de «con el cabello suelto»);
(iv) el uso de tiempos como el presente histórico (esto es, referido al pasado: «en 1940 Italia *entra* en guerra») y el presente con valor de futuro («mañana *salimos»);*
(v) el uso de los modos: el indicativo por el subjuntivo («si venía solo» por «si viniera solo»);
(vi) las relaciones sintácticas incongruentes («Os habéis ido y nosotros también», donde el verbo sobreentendido en *también nosotros* requeriría la primera persona del plural, por contraste, pues, con la segunda persona del plural de *os habéis ido).*

Los esquemas de los grupos (ii), (iv) y (vi) son tipos de silepsis (cfr. 2.17:[22] y 3.2.B_3).

La descripción perelmaniana de las «modalidades de la expresión del pensamiento» (TA II §39) no coincide con la clasificación de las figuras gramaticales, de la que sólo es una alternativa parcial (en el sentido y con los límites en que lo son las teorías respectivas), y está centrada en la «función argumentativa» de las formas gramaticales y de los esquemas sintácticos (negación, conectivos, subordinación, interrogación, uso de tiempos y modos, pronombres, etc.)

[39] El ejemplo es de Anceschi 1970. Es un caso de concordancia *ad sensum,* especialmente frecuente cuando el sujeto gramatical es un grupo nominal que equivale a un cuantificador: *la mayor parte* = «muchos», *un número limitado* = «pocos», cfr. también la nota 51.

que manifiestan la actitud del hablante ante la realidad y ante los datos del discurso»

Se destaca la naturaleza dialéctica de la negación («la negación es una reacción a una afirmación real o virtual de otros», TA II §39). La función de los conectivos, si bien limitándose a algunas conjunciones de coordinación *(y, o, ni, por tanto),* se introduce dentro de un cuadro de relaciones de coordinación y de subordinación que expresan la «jerarquía de valores» que se atribuye a los objetos del discurso. En la línea de Auerbach, se subraya el «carácter estratégico de la construcción que establece relaciones precisas entre los elementos del discurso y que se califica de *hipotáctica»* (TA II §39); a ella se contrapone la *parataxis,* que renuncia a jerarquizar las partes del discurso:

> La construcción hipotáctica es la construcción argumentativa por excelencia [ ] La hipotaxis crea cuadros de referencia, constituye una toma de posición; impone al lector la obligación de ver algunas relaciones, limita las interpretaciones que éste podría tomar en consideración, se inspira en el razonamiento jurídico bien construido. La parataxis deja una mayor libertad y no parece querer imponer ningún punto de vista; precisamente por ser paratáctica, la frase compuesta, equilibrada, de los escritores ingleses del siglo XVIII da [la impresión de ser] descriptiva, imparcial.
>
> (TA II §39)

Consideran que la interrogación es una técnica dialéctica tanto en el razonamiento filosófico (por ejemplo, en los diálogos socráticos) como en la práctica judicial:

> En ocasiones, el uso de la interrogación supone una confesión sobre un hecho real que al que formula la pregunta le es desconocido, pero cuya existencia se presume, así como la de sus condiciones. «¿Qué habéis hecho tal día en tal lugar?» implica que el interpelado se encontró en un determinado momento en el lugar indicado. Al responder, se admite que se está de acuerdo con este punto.
>
> (TA, II §39)

La interrogación que se conoce como 'retórica' no es una petición de información: es una invitación a descartar todas las posibles respuestas discordantes con la afirmación implícita en la pregunta («¿Quién osará sostener la utilidad de una guerra nuclear?» = «Nadie osará sostener...»). Desde este punto de vista, la interrogación es

un juicio. Hay, además, preguntas que responden a otras preguntas (sobre este punto hay tipologías más articuladas de lo que parecen indicar las alusiones de Perelman)[40].

Las observaciones (en TA II §39) sobre el uso argumentativo de los tiempos verbales (por ejemplo, sobre los valores múltiples del presente), de los artículos, de los demostrativos y de los pronombres (del *se* impersonal como demostración de objetividad, de distancia, cuyo efecto es el de disminuir, en un juicio, la responsabilidad del sujeto que lo enuncia) anticipan en parte la contribución reciente de los estudios gramaticales y pragmáticos sobre los elementos llamados 'orientativos' o 'deícticos': los que hacen una referencia directa a la situación del discurso (hablante, interlocutor presente o ausente, coordenadas espacio-temporales) y que sólo pueden interpretarse con relación a ella (por ejemplo: *yo* designa a la persona del hablante, al que dice «yo»; *esto* indica cercanía al que habla; *aquí, hoy, ayer, mañana,* etc., se interpretan únicamente en relación o con el lugar o con el tiempo de la enunciación).

2.13. El dominio de la «perspicuitas»

En el discurso dirigido a un auditorio particular, ser claro y comprensible es una cualidad sujeta a la valoración del que escucha: se es o no claro, se es o no se es comprensible para aquel a quien se habla. Para la *puritas* existía una base gramatical objetiva según la cual reconocer lo prohibido y lo permitido; la preceptiva retórica definía, en cambio, la *perspicuitas* y sus contrarios según el criterio principal de la adecuación al auditorio. La **total oscuridad** se consideraba el mayor «error por defecto» contra la *perspicuitas.* Era «totalmente oscuro» el discurso que resultaba incomprensible, ya porque estuviera compuesto en una lengua desconocida para los oyentes, ya porque se pronunciara con un volumen de voz insuficiente o con una dicción confusa, etc. El juicio, como es evidente, se refiere a la situación contingente de la enunciación. Si se pasaba de la oratoria a la poesía, y de la retórica a la poética (o, mejor, de la teoría y la preceptiva de la argumentación a la retórica latente en la poética), intervenían criterios más próximos a la constitución interna de los textos. Había una mayor predisposición para reconocer la licitud de la oscuridad que responde a razones literarias o a convenciones propias de los géneros textuales (religiosos, proféticos, mágicos, etc.) e incluso a los fines de la comunicación. Como ejemplo de oscuridad total se cita el verso de Dante «Pape Satàn pape Satàn aleppe».

[40] Como objeto de estudio de la pragmática lingüística, Levinson 1985.

En la sintaxis, la oscuridad total se llama **sínquisis** (*mixtura verborum,* «mezcla de palabras») o 'construcción caótica': el orden normal se subvierte mediante anteposiciones, posposiciones e interpolaciones de miembros (uso de la anástrofe y del hipérbaton: cfr. 2.17:[24] y [25]). Aunque se la censuró como un error en la prosa expositiva, la sínquisis se convirtió en un valioso ingrediente de la poesía.

Se juzgaba como una oscuridad «parcial» la que era producto de la **anfibolía,** «ambigüedad de sentido» (como error y como licencia), de la que deriva la **anfibología,** o discurso que se vuelve ambiguo por la presencia de términos o construcciones gramaticales que pueden interpretarse de maneras distintas y opuestas. El equívoco puede surgir tanto por el uso de palabras polisémicas (con significados diferentes) o de homónimos (véase más adelante). Aun con el mismo étimo, son lexemas distintos *canto* como voz verbal y *canto* como nombre común; *la* artículo femenino y *la* pronombre; *amo* sustantivo y verbo. El título de Landolfi *La bière du pecheur [sic]* significa tanto 'la cerveza del pescador' como 'el ataúd del pecador'. Un aprovechamiento sistemático de este tipo de equívoco se encuentra en los criptogramas sinonímicos.

Comúnmente, la anfibología se entiende como una colocación equívoca de las palabras en las frases:

> Se alquilan locales para oficinas de lujo.

A propósito de la **ambigüedad sintáctica** como causa y efecto de la oscuridad, suele citarse como ejemplo clásico la táctica de aquellas respuestas de los oráculos en las que el doble acusativo latino, sujeto y objeto de las oraciones de infinitivo, permitía dos lecturas contrarias: *aio te Romanos vincere posse* puede significar alternativamente: «te digo que vencerás a los romanos» / «digo que los romanos te vencerán».

El exceso en la búsqueda de claridad se consideraba, y es, el error contrario. Su entidad varía según el tipo de discurso. Va desde la pedantería de las precisiones superfluas hasta la incapacidad de

disfrutar, en la narrativa (oral o escrita) o en la poesía, del poder evocador de «lo no dicho».

Las cualidades que se requieren para que un discurso adquiera la *perspicuitas* pertenecen al orden de las relaciones semánticas fundamentales. También en este caso, el campo de la doctrina clásica pertenece hoy a disciplinas distintas (semánticas, filosofía del lenguaje, pragmática). Baste ofrecer aquí una somera indicación de los argumentos principales cuya sistematización no asumiría hoy el que 'se dedica a la retórica', que, obviamente, recurriría a las teorías y a la terminología elaborada en cada ámbito de especialización.

Los antiguos manuales de retórica clasificaban según el criterio de ausencia o presencia de univocidad en las relaciones entre nombres y objetos designados y entre lo que el hablante y el oyente «entienden por...».

La claridad estaría absolutamente garantizada si sólo existieran «relaciones unívocas», si a cada objeto designado le correspondiera una única denominación y si ésta fuera entendida (interpretada) del mismo modo por el que habla y por el que escucha (relación «unívoca individual»). Surge aquí el problema de los nombres propios, campo de batalla de los filósofos del lenguaje, así como la hipótesis absurda de una lengua en la que cada «cosa individual» tuviese un «nombre unívoco individual». Tal instrumento sería inservible en la comunicación, que funciona en virtud del principio de economía lingüística. Es mejor tener un número relativamente reducido de elementos combinables para multiplicar los resultados posibles (piénsese en el número limitado, aunque variable de una lengua a otra, de los fonemas cuyas combinaciones permiten formar un número ilimitado de palabras): el contexto verbal y la situación comunicativa dejan márgenes que son, al cabo, irrelevantes para la ambigüedad y la incomprensión, siempre que la combinación sea correcta y permanezca íntegra la capacidad de producir mensajes.

La cuestión de la univocidad, en el uso efectivo de los nombres propios y de los nombres comunes, afecta a la posibilidad de sustituir ambos por pronombres. Se entra así en el dominio de los estudios lingüísticos —particularmente, de lingüística textual— dedicados a los siguientes temas (de los que únicamente se citarán los principales): las sustituciones (sistema y uso de las 'proformas'; anáfora, esto es, repetición, mediante un sustituto, de un término ya mencionado en el texto, fenómeno más generalizado que el de la figura retórica del mismo nombre que se tratará más adelante en 2.17:[5]), la referencia y la deíxis (particularmente el uso de artículos, pronombres personales y demostrativos, pronombres y adverbios incluidos)[41].

[41] Para un tratamiento sistemático de estos hechos en la lengua inglesa, Halliday / Hasan 1976.

Los modelos clásicos emplean la categoría de la sustitución (*immutatio*) para definir los tropos (cfr. aquí 2.16). Su radio de acción se extiende a las relaciones «no unívocas», que en la actualidad se clasifican bajo: la **homonimia** (forma idéntica, pero étimo diferente, esto es, origen y significado distintos), que comprende los homógrafos no homófonos (palabras que se escriben de la misma manera y se pronuncian de manera distinta), los homófonos no homógrafos (castellano *aún*, «todavía» / *aun*, «incluso»; italiano *dì*, «día» / *di*, imperativo de *dire*, «decir»; francés *au*, «al» / *eau*, «agua» / *haut*, «alto»; inglés *sun*, «sol» / *son*, «hijo»), los homógrafos homófonos (*bala*, verbo / *bala*, proyectil); la **polisemia** (varios significados de una misma expresión); la **sinonimia** (equivalencia de significado de distintas palabras), de la que se distinguen varios grados: desde las pocas palabras intercambiables, hasta los llamados casi-sinónimos, que sólo son equivalentes en determinados contextos (por ejemplo, *gasto / desembolso);* la **antonimia** (son antónimos los contrarios, como *bonito /feo);* la **hiponimia** y la **hiperonomía** (*árbol* es el hiperónimo, o término genérico, de *chopo, abeto, moral*, etc., que son sus hipónimos)[42].

El tema de la claridad expresiva es especialmente importante en las técnicas de argumentación. Los rétores antiguos se apercibieron perfectamente de ello y concedieron la máxima licencia a la poesía, objeto polimórfico que puede obtener de la *obscuritas* una buena parte de su poder de fascinación. Ésta puede convertirse en la otra cara de la comunicación práctica, en la que ser claros sirve, al menos, para evitar equívocos e incomprensiones. La tendencia a reconocer valores poéticos al hablar oscuro o a encontrar en ellos casi una inspiración divina, o un como «hablar en sueños», se ha ejercido especialmente no sólo en la poesía como forma literaria, sino también en los aforismos de los filósofos (Heráclito, por ejemplo).

La tarea de distinguir los grados y las formas de la oscuridad anómala o desviada y de mostrar cuáles son incompatibles con los fines del discurso sigue los principios de la tradición retórica. Según Perelman y Olbrechts-Tyteca —cuya teoría de la argumentación pretendió ser una «ruptura» con las concepciones cartesianas de la razón y del razonamiento que han dominado los estudios occidentales de los últimos tres siglos (con las ideas «claras y distintas» como base del orden racional y como requisito indispensable del conocimiento)— deben ser «las exigencias de la adecuación al auditorio las que guíen el estudio del orden del discurso» (TA III §105).

[42] Para las relaciones semánticas fundamentales, Lyons, 1977.

Por ello, su tratado aborda el problema de la claridad y la oscuridad sólo en lo que concierne a la interpretación de textos. Apoyándose en una observación de Locke, afirman:

> La mayor parte de las veces, la impresión de claridad, que está ligada a la univocidad, se deriva de la ignorancia o de la falta de imaginación [...] La claridad de un texto está determinada por sus posibilidades de interpretación. Ahora bien, como la existencia de distintas interpretaciones atrae la atención, puede suceder que las consecuencias que se siguen de una de ellas difieran de las que se siguen de otra; puede ser también que la diferencia sólo sea perceptible en un contexto determinado. Por tanto, la claridad de un texto o de una noción nunca está completamente garantizada, salvo cuando de manera convencional se delimita voluntariamente el contexto en el que la interpretación se produce.
>
> (TA II §31)

Extender la exposición a la hermenéutica excedería los límites de este manual. Es más conveniente aludir al resurgimiento periódico de las cuestiones relativas al "hablar claro / hablar oscuro", que sólo parecen interesar a la opinión pública cuando se ponen en cuestión los discursos de los políticos, la divulgación periodística, los lenguajes especializados. En lo que atañe a estos últimos, se tiende habitualmente a confundir la oscuridad con las dificultades del profano ante una materia compleja, científica o técnica, y, por ello, difícil de entender, especialmente cuando se expone con precisión científica o técnica, esto es, con las expresiones más unívocas posibles.

Las disputas sobre la oscuridad del 'discurso difícil' y sobre la dificultad del 'hablar claro' (la primera la advierte el oyente o el lector, la segunda, el que habla o escribe) evidencian que es problemático tratarlas de forma absoluta y muestran hasta qué punto es fructífero el punto de vista pragmático (retórico) que examina los objetos del discurso en relación con todos los elementos de la comunicación (participantes, conocimientos compartidos, situación espacio-temporal, fines, presuposiciones, etc.).

Concluyamos con la advertencia de Calvino:

> cuando las cosas no son simples tampoco son claras; pretender la claridad, la simplificación a cualquier precio, es ramplonería, y es precisamente esta pretensión la que hace que los discursos se vuelvan genéricos, es decir, falaces. Por el contrario, el esfuerzo de intentar pensar y expresarse con la máxima precisión posible sobre las cosas más complejas es la única actitud honesta y útil.
>
> (Calvino, UPS, 307)

2.14. El «ornatus»

Aunque está incluido entre las virtudes oratorias, el **ornatus** requiere un tratamiento individual a causa de la enorme amplitud de sus distinciones y de su desarrollo histórico autónomo, que acabó por convertir la retórica en una teoría del *ornatus*.

Permítasenos citar a Lausberg (1969:99)

> El *ornatus* debe su definición a los preparativos para adornar la mesa de un banquete: el discurso mismo se concibe como un alimento que ha de consumirse. A este ámbito metafórico pertenece también la definición del *ornatus* como *condimento (condita oratio, conditus sermo)*. A otros ámbitos metafóricos pertenecen los otros términos habituales de 'flores' de la oración (*verborum sententiarumque flores*) y de 'lumbres' del discurso (*lumina orationis*). También se usa *color* para definir el *ornatus*.

Lausberg observa a continuación que la idea de 'condimento' suele asociarse especialmente con la agudeza, por lo que se habla de «sal» en griego, latín, italiano, francés, español (cfr. también «palabras salaces»), inglés. Añádase que el verbo *ornare*, en latín, significa «guarnecer», «revestir con armas», «aprontar» (un ejército, una flota): además de la idea de embellecimiento, el *ornatus* recoge también la característica de lo «aguerrido».

Procedamos, como de costumbre, mediante esquemas y rúbricas generales:

Tipos y cualidades del ornato (vigoroso, tenue, elegante, noblemente artificioso, ingenioso, agudo, amplio, precioso, majestuoso, fácil, difícil): se esclarecerán más adelante (2.21) en la parte dedicada a los estilos *(genera elocutionis)*.

Errores: por defecto, la insuficiencia, que produce un discurso sin ornamento *(oratio inornata)*; por exceso, la redundancia o sobreabundancia, que produce una afectación forzada y rebuscada *(mala affectatio)* (cfr. aquí fig. 1).

El *ornatus* puede referirse tanto a las ideas como a su expresión lingüística. Tenemos, por ello, figuras de pensamiento y figuras de dicción. Ya la teoría estoica separaba los tropos de estas últimas (que los latinos llamaron posteriormente *exornationes verborum*), por tratarse de hechos de significación o de sustitución de palabras individuales que afectaban al significado de las mismas (sentido recto / sentido figurado).

Todas las clasificaciones tradicionales del *ornatus* se fundamentaban en una distinción previa entre las palabras individuales y los grupos (o combinaciones) de palabras. Al primer conjunto pertenecen los sinónimos y los tropos; al segundo, las figuras de dicción y de pensamiento. Lo que cambia de un sistema a otro son los procedimientos y las subdivisiones, que se establecen en virtud de categorías que no coinciden en las distintas clasificaciones.

El esquema siguiente representa la clasificación de Lausberg (1973² y 1969):

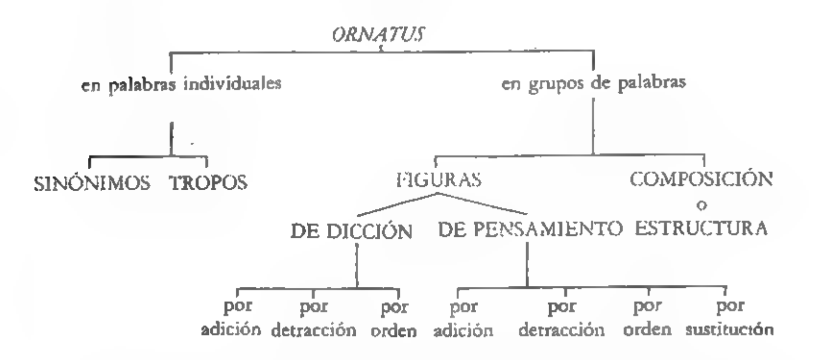


Figura 3.—Clasificación del *ornatus* de Lausberg según las cuatro categorías modificativas.

2.15. Sinónimos. Metalepsis

La retórica clásica, como se ha visto, trata los sinónimos a propósito de las «relaciones no unívocas» entre los significados de las palabras o entre la producción y la recepción de las mismas. El uso de sinónimos se considera un procedimiento de *sustitución* de la «palabra propia y unívoca».

Como elementos del *ornatus*, los sinónimos contribuyen a satisfacer el deseo de lo inesperado por parte del destinatario, introduciendo un factor de novedad y de variación en pro de la riqueza expresiva. El uso de uno o más sinónimos en lugar de una palabra determinada sirve para muchos fines: para atenuar una expresión o para hacerla más pintoresca o más precisa; para unificar las elecciones léxicas según los registros, el ritmo o las cadencias del discurso; para evitar rimas molestas en la prosa o cacofonías; para eliminar repeticiones innecesarias. La lista podría ampliarse si se consideran las exigencias de claridad y de elegancia formales y las oportunidades pragmáticas.

De estas cuestiones se ocupan, tradicionalmente, las preceptivas del estilo y, con distintas formulaciones, se reencuentran en la didáctica lingüística de cualquier tiempo y país. Su aplicación forma parte del bagaje de experiencias de todo aquel que haya practicado la escritura y el hablar cuidado.

Perelman y Olbrechts-Tyteca tratan la función argumentativa de las elecciones de sinónimos (TA II §36-37) como un aspecto de la «presentación adecuada de los datos», con el fin de atraer y fijar la atención del auditorio en determinados argumentos. Los sinónimos no son intercambiables si tienen una función argumentativa. Ésta se mide por las diferencias que aportan las variaciones de la expresión en comparación con la «expresión que pasa inadvertida». Es un criterio muy elástico, cuya vaguedad es discutible, pero que, en todo caso, es mucho más útil que las distinciones académicas basadas en juicios de valor (discurso «objetivo, neutro» opuesto a «descriptivo, sentimental, conmovedor», etc.).

Entre las manifestaciones de la sinonimia Lausberg recoge la **metalepsis** (gr. *metálepsis*, «participación», «cambio», «transposición»; lat. *transumptio*)[43], y más precisamente el tipo de metalepsis que consiste en usar un sinónimo como un tropo: esto es, en hacer una transposición de significado que produce una impropiedad contextual.

Entre los escasos ejemplos clásicos, se recuerda el nombre *Hésson* atribuido al centauro Quirón (en griego *Chéiron*). Los dos nombres tienen la misma forma que los adjetivos *hésson* y *chéiron* respectivamente, que significan ambos «inferior, claudicante». La impropiedad surge de la transposición de la sinonimia a los nombres propios que, por ser nombres individuales, no tienen sinónimos: no es lo mismo, de hecho, llamar *Cándida* a quien se llama *Blanca* o *Félix* al que se llama *Fortunato* o *Próspero;* y no lo es desde el punto de vista filosófico de una teoría de los nombres propios, ni

[43] A partir de ahora se darán los nombres griegos y latinos de cada una de las figuras. Se ofrecerán las indicaciones etimológicas cuando sean pertinentes para esclarecer el significado de los términos, generalmente junto al nombre griego, ya que la denominación latina es casi siempre un calco.

tampoco desde el de la comunicación práctica, o desde el de los documentos oficiales, etc. (hay una normativa jurídica que salvaguarda la integridad de un nombre registrado en el censo).

Con esta forma especialísima de impropiedad juegan los humoristas y los poetas, y no son pocos los pseudónimos cuyo origen es una metalepsis.

Además de la sinonimia (y de la homonimia), en esta concepción de la metalepsis está en juego la polisemia. Son muchas las palabras que pueden tener varios sentidos; para cada uno de ellos existen series de sinónimos que no son, a su vez, sinónimos de los términos de otra serie. Por ejemplo, *espíritu*, palabra polisémica, puede ser sinónima, por un lado, de *aspiración*, por otro, de *fantasma* (para citar sólo dos de las posibles series), que no son sinónimos entre sí. Se encuentra un aprovechamiento 'trópico' de estos efectos de «sinonimia equívoca» en los juegos de palabras empleados en chistes, frases ingeniosas, crucigramas y pasatiempos.

La metalepsis, como error, puede ocurrir en la traducción y, particularmente, en la traducción automática, en la que constituye uno de los escollos más difíciles de salvar. Es también propia de algunos calcos: por ejemplo, el nombre latino del caso del objeto directo, *accusativus* («acusativo») es un calco erróneo del griego *aitiatiké*, de *aitía*, que significa «causa» y «acusación»; por error de interpretación se tomó el segundo de los significados, y no el primero, al transferir el término al latín.

Según otra concepción, la metalepsis es un efecto presente que se atribuye a una causa remota cuando entre ambos no hay una relación directa, sino mediatizada por uno o más eslabones intermedios que se han omitido. Un ejemplo clásico es la expresión virgiliana *post aliquot aristas* (con el sentido de «algunos años después»; *arista* significa «paja» (de grano), y se pasa de «paja» a «espiga», a «grano», a «cosecha», a «verano», a «año», a través de una serie de relaciones sinecdóquicas (la paja es parte de la espiga y ésta lo es del grano; el verano es parte del año) y metonímicas (grano / cosecha / verano)[44]. Del mismo tipo es la expresión adverbial: «Bajo la nieve, *pan*.»

Una definición suficiente y operativa de este segundo tipo de metalepsis podría ser la siguiente: sustitución de un término recto por uno figurado producido por el paso (implícito) de unas nociones a otras que permanecen sobreentendidas y que guardan con las anteriores una relación sinecdóquica, metonímica o metafórica, tanto alternativa como simultánea.

Ejemplo extraído de los titulares de un repotaje deportivo: «Se derrumba el *alud rosa*», en el que *alud rosa* equivale a «equipo nacional italiano de esquí femenino», a causa de una superposición de campos simbólicos del color. Como es sabido, «azul» (que es el color de las camisetas) aparece en una enorme variedad de expresiones metonímicas que se emplean para designar las representaciones italianas de ambos sexos en las competiciones deportivas internacionales. Pero, en otro campo simbólico, «azul» es a «rosa» como «masculino» a «femenino»[45]. La metalepsis surge del aprovechamiento del doble valor simbólico de *azul*, que permanece implícito, y está sustituido por un término (*rosa*) que se usa simultáneamente como sinónimo y como contrario. Se dejan de lado aquí las observaciones sobre el valor metafórico de *alud* y de *derrumbamiento*.

Se encuentran metalepsis en expresiones proverbiales y en refranes populares, como «ganarse el pan *con el sudor de la frente*» (*sudor* → *cansancio* → *trabajo*: o también *trabajo remunerado* → *dinero*; *frente* es, además, una sinécdoque por *cuerpo*).

Según Fontanier (FD 127-128), la metalepsis no se confunde con la metonimia. Como figura compuesta de varias proposiciones, consistiría en «hacer entender una cosa por medio de otra que la precede, la sigue, la acompaña, de la que es un anejo o una circunstancia cualquiera, etc.» Fontanier ejemplifica esta figura, así entendida, con un pasaje de Racine (por ej., aquel en el que Fedra habla de Teseo y de sus cualidades y hazañas de tal modo que Hipólito se reconoce a sí mismo en la imagen de Teseo). Podríamos reducir a este tipo de metalepsis la invención literaria del 'personaje-tapadera' de una persona real, y también las formas populares y literarias de la alusión (2.18:[23]), del proverbial «hablar a la nuera para que entienda la suegra» del que citamos una atinada reutilización ensayística:

> una novela [*Los Novios* de Manzoni] cuyo componente independentista ya se advirtió antes de los años 40 [...]: novela que habla de la nuera [España] para que entienda la suegra [Austria].
>
> (Gadda, TeO 32)

[44] Para la sinécdoque y la metonimia, véase más adelante, 2.16:[2] y [1].

[45] Otra oposición: *cuello blanco / cuello rosa* (las mujeres que pertenecen a los cuadros intermedios de la administración).

Según Perelman y Olbrechts-Tyteca (TA II §43), la metalepsis funciona como un recurso para transformar un juicio de valor en la constatación de un hecho: «Olvida los favores» por «no es agradecido»; «no os conozco» por «os desprecio». Se atrae la atención sobre los hechos (el olvidar una cosa, el no conocer a una persona) para sugerir una valoración. Fontanier no estaba lejos de esta intuición cuando afirmó (FD 133) que la litotes (cfr. aquí 2.16:[8]) es un tipo particular de la metalepsis.

Si se entiende la figura como un genérico «decir una cosa para dar a entender otra», se entiende bien que se preste al aprovechamiento cómico. Quintiliano refiere que cuando Augusto reprochaba a un caballero romano que dilapidara su patrimonio éste replicó «Creí que era mío», fingiendo entender (como se ve en TA II §43) que el reproche partía de un error de hecho.

Fontanier consideraba que podía hablarse también de metalepsis cuando un escritor abandona su función de 'narrador ajeno a los hechos' para presentarse como testigo o partícipe de los sucesos narrados. Las teorías actuales de la literatura hablarían, para los casos intuidos por el rétor francés, del cambio de posición del autor respecto de su materia; hablarían de la distancia desde la que narra o describe hechos y personajes, según la compleja problemática de las investigaciones acerca del 'punto de vista'. Otros ejemplos de Fontanier inducirían incluso a asimilar su concepto de metalepsis con lo que hoy se entiende por polifonía textual[46].

Por todo lo expuesto, la metalepsis parece, más que una figura, un lugar de encuentro de varias figuras (sinécdoque, metonimia, metáfora, litotes, alusión, ironía...). El sentido general —y genérico— de «transposición» que ponen de manifiesto sus nombres griego y latino hace que sus límites se desdibujen y que se confunda con la propiedad común de todo discurso figurado: decir una cosa por otra, condición semejante a la de la metáfora, que puede formar parte de la metalepsis. Al contrario que ésta, sin embargo, la metalepsis se mantiene como un mero recipiente, como un dispositivo que, para funcionar, debe ser activado por otras figuras.

[46] Para el 'punto de vista' y la polifonía, se reenvía a la información, incluida la bibliográfica, que ofrece Segre 1985, además de a Mortara Garavelli 1985.

2.16. Los tropos

El término griego *trópos*, del que proviene el latín *tropus*, significa «dirección», alude por ello al cambio de dirección de una expresión que 'se desvía' de su contenido original para albergar otro contenido.

La definición tradicional de tropo reproduce la de Quintiliano: sustitución (*mutatio* o *immutatio*) de las expresiones propias por otras de sentido figurado (no recto). *Tropo* y *traslación* son denominaciones distintas del mismo hecho retórico: la transposición (o transferencia) de significado de una expresión a otra. Según una distinción clásica ya mencionada, el tropo representa, respecto del término propio, una licencia; el error es la impropiedad injustificada.

En la tradición retórica, el número y la identidad de los tropos difieren. La *Rhetorica ad Herennium* enumera diez «figuras de dicción» (*exornationes verborum*) que forman un grupo «por ser del mismo tipo» y porque tienen en común la propiedad de «alejarse del sentido usual de las palabras y dirigir el discurso con elegancia hacia un significado general distinto»[47]: son la onomatopeya, la antonomasia, la metonimia, la perífrasis, el hipérbaton (inversión y transposición), la hipérbole, la sinécdoque, la catacresis, la metáfora, la alegoría.

Quintiliano cataloga trece tropos (metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya, catacresis, metalepsis, epíteto, alegoría, ironía, perífrasis, hipérbaton, hipérbole) tras haber declarado, con su habitual sentido común:

> [a propósito de los tropos] los gramáticos sostienen entre sí y con los filósofos una interminable disputa sobre sus géneros, especies, número e interdependencia. Nosotros, dejando de lado estas cavilaciones, [...] trataremos los tropos más necesarios y usados, y nos contentaremos [...] con observar [...] que merced a ellos cambian no sólo las formas de las palabras, sino también de los pensamientos y de la composición.
> (*Inst. Orat.*, VIII, 6, 1-2)

Entre los contemporáneos, Arbusow (1963²) enumera dieciséis tropos, incluyendo en este número, además de los censados en la *Rhetorica ad Herennium* (con exclusión, sin embargo, de la onomatopeya), la personificación o prosopopeya, la alusión, la litotes, la ironía y la antífrasis, el oxímoron, la antítesis y la permutación; los describe uno por uno, con una rica ejemplificación de textos clási-

[47] *Rhet. Her.*, IV, XXXI, 42.

cos y medievales, pero no los dispone en una taxonomía que los agrupe por categorías y procedimientos.

En la tradición francesa anterior a los intentos innovadores de Fontanier, el número de tropos estaba en torno a la decena. Lamy, por poner un ejemplo, recoge fundamentalmente las figuras de la *Rhetorica ad Herennium,* quitando la onomatopeya, la perífrasis, el hipérbaton, y añadiendo la litotes, la ironía y la antífrasis. En el tratado de Fontanier, como se ha dicho, el esfuerzo taxonómico es sobresaliente. Las siete clases de «figuras del discurso», que pretenden comprender todas las manifestaciones del *ornatus,* se reúnen en dos grupos: los tropos y los «no-tropos» (cfr. figura 4).

FIGURAS DEL DISCURSO			Clases
TROPOS	propiamente dichos	FIGURAS DEL SIGNIFICADO	I
	impropios	FIGURAS DE LA EXPRESIÓN	II
NO TROPOS	FIGURAS	de DICCIÓN (metaplasmos)	III
		de CONSTRUCCIÓN	IV
		de ELOCUCIÓN	V
		de ESTILO	VI
		de PENSAMIENTO	VII

Figura 4.—Las siete clases de las figuras del discurso según Fontanier.

El primer grupo contiene dos subgrupos: los tropos propiamente dichos, que se manifiestan en las «palabras aisladas» y constituyen la clase de las **figuras del significado;** y los tropos impropios, que se manifiestan en «varias palabras» y son las **figuras de la expresión.**

Los tropos propiamente dichos pueden tener un sentido *figurado* o un sentido meramente *extensivo.* En el primer caso, se trata verdaderamente, y a todos los efectos, de figuras que merecen plenamente el nombre de «figuras del significado», porque son el resultado de una nueva manera de significar de la palabra. En el segundo caso, se trata de una **catacresis** (cfr. más adelante), esto es, de una *extensión abusiva* (en latín, *abusio*) del sentido. Fontanier recupera con elegancia la intuición (que ya tuvieron las antiguas escuelas, desde los estoicos hasta Quintiliano) de la función de los tropos en la producción de nuevos significados. Mediante la distinción entre uso figurado y uso extensivo aplica una categorización que todavía perdura en la nomenclatura de las definiciones (en el metalenguaje) de los diccionarios de la lengua.

El siguiente esquema recoge las subdivisiones de la primera clase

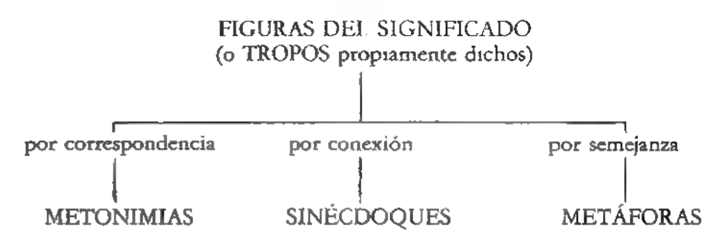


Figura 5.—Los tropos según la clasificación de Fontanier.

Los criterios utilizados por Fontanier para clasificar y describir los tropos siguen, aunque de forma aproximada, las nociones que tradicionalmente han servido para definir la metonimia, la sinécdoque y la metáfora. La novedad respecto de los catálogos clásicos reside en tratar separadamente estas tres figuras, intuyendo con lucidez sus relaciones recíprocas.

Lausberg (1669:102-130) lista diez tropos, incluyendo en este número la metalepsis, que ya se ha descrito dentro de los sinónimos. Los otros nueve se subdividen en dos categorías mayores, dependiendo de si la «esfera semántica» a la que pertenece el término trasladado es o no limítrofe o tiene o no una relación directa con la del término propio al que sustituye. En el primer caso, se obtienen tropos «por desplazamiento de límites», esto es, de las fronteras entre dos campos; en el segundo caso, hay un «salto» (una «dislocación») de una esfera a otra (cfr. fig. 5). La primera categoría se subdivide ulteriormente en dos subgrupos, según si el límite se desplaza en el interior del ámbito ocupado por la noción que expresa el término propio o fuera de él. Por ejemplo, en el caso de la perífrasis o circunloquio (tropo que pertenece al primer subgrupo) el límite entre el significado de un término como *campesino* y del de su perífrasis, *trabajador del campo,* se desplaza *dentro* del «ámbito conceptual» en el que se inscribe el contenido de ambas expresiones.

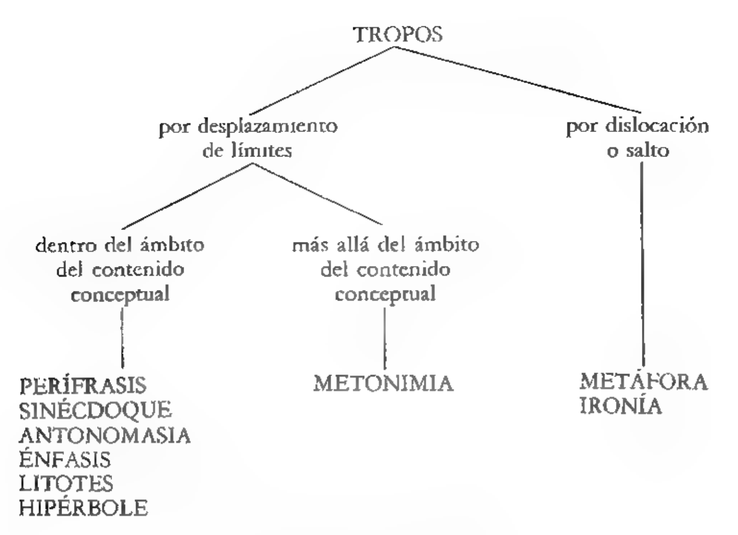


Figura 6.—Los tropos según la clasificación de Lausberg.

Lausberg realiza una distinción previa entre distintos «grados de trivialización» de los tropos mediante el criterio de la «prioridad» inventiva. Un tropo puede haber sido creado en el momento del discurso, y, por ello, se usa verdaderamente por primera vez; pero puede ser considerado original simplemente porque es la primera vez que un determinado auditorio lo recibe. La originalidad de un tropo, como la de cualquier otra figura retórica, se mide en relación con el contexto y la situación, además de en relación con el intertexto o conjunto de las producciones que tienen alguna conexión (temática, de género, etc.) con el texto / discurso al que pertenece el tropo en cuestión y, si se quiere caer en el exceso, también con la «biblioteca» completa de una o más culturas. La prioridad absoluta (esto es, la que se reconoce universalmente como tal), que es una hipótesis teórica, está acompañada por prioridades relativas relacionadas con la competencia de los intérpretes, con los usos habituales en determinadas circunstancias, con la reinterpretación de las figuras ya conocidas en situaciones diversas.

La fortuna de un tropo contribuye a su «trivialización», a su difusión en varios géneros y tipos de discurso, o en determinados grupos sociales. Contribuye en mucha mayor medida la «necesidad» originada por la censura verbal (un término propio se sustituye por

perífrasis o por metáforas eufemísticas) o por lo que algunos lingüistas (por ej., Charles Bally) llaman «carencias» o «insuficiencia» del léxico de una lengua: cuando se debe designar un objeto o una noción para los que la lengua no dispone de un vocablo específico, se recurre a un neologismo o al uso extensivo de un término que existe previamente en la propia lengua. El *cuello* de la botella, las *patas* de la mesa, el *lecho* del río, la *cresta* y la *cadena* de montañas son extensiones del uso de palabras que designan partes de individuos u objetos, diferentes de las botellas, las mesas, los ríos, las montañas. Es un uso 'desviado', un abuso: éste es el sentido del término latino *abusio*, ya mencionado, calco del griego *katácresis*, de donde procede el castellano **catacresis**[48].

La catacresis es un factor importante en la constitución del léxico de una lengua. Es motivo de polisemia y, por ser un remedio de la *inopia* léxica, responde a una exigencia de economía: utiliza lo que ya existe en vez de introducir nuevas formaciones.

Muy distintos de la catacresis son los términos trasladados que han dejado de serlo: las metáforas (pero también, las sinécdoques, las metonimias, las hipérboles...) *muertas*, cuyo valor pasado sólo se reconoce acudiendo a la etimología.

El término latino *testa* (del que deriva la palabra italiana *testa*, 'cabeza', y también las castellanas *testa* y *testarudo*) significaba originalmente 'caparazón de tortuga'; por extensión pasó a designar cualquier recipiente cóncavo, y, particularmente, la «olla de barro»; de aquí surgió la metáfora por *caput*. El origen metafórico de *testa* sólo se halla a través de la historia de la palabra y no por comparación sincrónica con su sinónimo (*cabeza, capo*).

Los términos actuales italianos *capo* y *testa* tienen un empleo catacrético paralelo en expresiones en las que son, en cierta medida, intercambiables. No lo son, sin embargo, en otras como «essere il *capo* di (un governo, una associazione, etc.)» («ser el presidente de un gobierno, de una asociación»); «*capo* familia» («cabeza de familia»), «*capo* squadra» («capitán de un equipo»), etc.; «*testa* di ponte» («cabeza de puente»), etc.

Una catacresis o una metáfora (metonimia, sinécdoque, etc.) muertas pueden revitalizarse: en la poesía, en los juegos de palabras, en el cuento fantástico (fábulas en las que los dientes del peine

[48] Véanse las explicaciones de las catacresis *el cuello de la botella, las patas de la mesa* en Eco, 1984:155-157, cit. también más adelante en 2.16:[3]).

muerden, la pata de la mesa cocea), en la creación simbólica, en la invención extemporánea del discurso cotidiano, en diversos géneros y formas, en suma, de la comunicación literaria y no literaria, y hasta en las convenciones culturales, modas, conductas (piénsese, por ejemplo, en la *pruderie* victoriana, perturbada por la visión de las patas 'desnudas' de una mesa...).

En el ejemplo siguiente (un desahogo humoral en unas páginas de apuntes, aforismos y fragmentos diversos) se revitaliza la antigua metonimia de *lengua* como órgano de la fonación por su producto, la *lengua* en el sentido de «idioma».

> La lengua italiana no es adecuada para la protesta, la rebelión, la disputa acerca de los valores y las responsabilidades; es una lengua apropiada para hacer solicitudes en impresos timbrados, para recuerdos de la infancia, para encuestas sobre el sexo de los ángeles, y, sobre todo, para lamer. Lame, lame, buena lengua italiana, haz tu trabajo, infatigable, por el partido o por los buenos sentimientos...
>
> (Flaiano, FE 57)

Sacado de una *boutade* en una frase cualquiera, en la que la «cresta de la montaña» (catacresis de *cresta* como «formación carnosa, laminar o de plumas, en la cabeza de los animales») adquiere de nuevo valor metafórico —y discúlpese el uso de un estereotipo arraigado:

> Mira qué cresta le ha salido a aquella montaña desde que nadie logra escalarla.

Se volverá más adelante sobre las catacresis que revelan 'modelos metafóricos' que sirven para clasificar la experiencia.

La revisión siguiente comienza con las tres figuras que tanto Lausberg como Fontanier describen como tropos. Siguen las seis restantes del sistema de Lausberg, y se ofrecerán a continuación algunos datos sobre el lugar que éstas ocupan en la tropología de Fontanier, cuyos tropos «impropios o figuras de expresión» se examinarán también.

[1] Tradicionalmente, se describe la **metonimia** (gr. *metonymía* «cambio de nombre»; *hypallagé* «cambio»; lat. *metonymia, denominatio*) como la designación de una entidad con el nombre de otra que tiene con la primera una relación de causa a efecto o viceversa, o de

dependencia recíproca (continente / contenido; ocupante / lugar ocupado; propietario / cosa poseída), como lo manifiestan tanto la calificación de Fontanier de los diversos tipos de metonimia («figuras de significación por correspondencia») como la noción de Lausberg de desplazamiento de límites entre nociones expresadas por palabras «con vecindad semántica».

Los tipos metonímicos principales responden a algunas de las preguntas correspondientes a los *loci* (es natural que estos últimos, que son ingredientes de la invención, fase de «hallazgo» de ideas, sirvan para reconocer las correspondencias que constituyen una expresión dada): «¿por obra de quién?», «¿por qué?» (relaciones causa / efecto y viceversa), «¿dónde?» (metonimias de lugar, de continente y contenido), «¿de qué manera?» (relaciones entre cualidades y sus portadores).

Se designa el efecto por la causa cuando se nombra el autor en lugar de la obra:

> Escuchar a Mozart; leer a Leopardi

el productor por el producto:

> un Martini

el propietario por la cosa poseída:

> *Mario* siempre va un cuarto de hora adelantado (por «el reloj de Mario»)

el patrón por la iglesia, etc.:

> en *San Pedro*

la divinidad mitológica por sus atributos o por su esfera de influencia:

> *Baco* por «vino»; *Venus* por «amor».
>
> (Virgilio, *Eneida*, 10, 140)

Se designa la causa en lugar del efecto cuando se habla, por ejemplo, de *ruina*, en lugar de «personas o cosas que acarrean la ruina», y así sucesivamente: *vulnera dirigere* (Virgilio, *Eneida*, 10, 140.)

Las metonimias del continente por el contenido establecen relaciones de interdependencia en ámbitos diversos:

> Tomar *una copa*

del instrumento por el que lo utiliza:

> una *pluma* ágil, el primer *violín*

de lo físico en lugar de lo moral:

> *corazón* en lugar de «sentimiento»; *cerebro* en lugar de «prudencia, inteligencia»

de la cualidad en lugar del que la posee, o de lo abstracto en lugar de lo concreto (*hermosura* por «persona hermosa»; *amistades* por «amigos»; *arte* por «artistas», etc.):

> No te habrá de salvar lo que dejaron / escrito aquellos que *tu miedo* implora.
>
> (Borges, LC: *El ápice* 1-2)

> A Hoche, de orígenes humildes aunque nacido en Versalles, aprendiz en las caballerizas de palacio, la *revolución* lo halló sargento y le hizo general en un dos por cuatro.
>
> (Gadda TeO 73)

del lugar por sus habitantes:

> Ninguna *ciudad francesa*, privada hasta de la lengua, ha exportado sus creaciones a París, 'ut videret quid vocaret ea'; sino que de París viene el nombre porque de París viene la cosa.
>
> (Ascoli, Pr 10)

> ¿Qué habría sucedido, si *Italia* hubiera podido tomar, con más resuelta decisión de lo que lo ha hecho, un camino semejante al que recorrió *Alemania*?
>
> (*Ibid.*, 17)

del lugar de producción por el producto:

> El *Chianti* por «el vino de Chianti»

de la marca por el producto:

> una *Parker* por «una pluma...»; un *Fiat*, un *Volkswagen*, etc.

Las convenciones culturales son aún más evidentes en las metonimias del símbolo por la cosa simbolizada:

> *armas* por «guerra» (que pueden originar también una metonimia del instrumento), *cruz* o *altar* por «religión»; *laurel* por «gloria»

y de las divisas por los que las llevan:

> los *camisas rojas* por los «garibaldinos»; los *azulgrana*, etc. por los «jugadores» del equipo con la divisa de esos colores

las denominaciones de las sedes por las instituciones o los órganos de gobierno que albergan:

> la *Academia;* el *Vaticano;* la *Casa Rosada;* el *Kremlim;* la *Moncloa*

El ámbito de las 'metonimias del símbolo', ampliable a voluntad, puede comprender, entre otras cosas, los nombres de los individuos representados y retratados en lugar de los objetos que llevan su efigie:

> el *carlino*, el *napoleón*, el *luis* son monedas antiguas; el *Gronchi rosa* es un conocido y rarísimo ejemplar de sello de correos; los *turett* son, en Turín, las fuentes públicas con el caño en forma de toro. La etimología del italiano *rubinetto* y del francés *robinet* («grifo»), del que procede, llevan a *Robin*, diminutivo de *Robert*, que era el nombre popular del carnero; una cabeza de carnero coronaba las fuentes francesas

La mayor parte de las expresiones que se han citado hasta ahora son catacresis de metonimias: dan fe de ello la posibilidad de reconocerlas fuera de contexto y la frecuencia de uso que las ha fijado sin otra alternativa que no sea la perífrasis. Algunas testimonian el paso de un nombre propio a nombre común[49].

> *Raglan* se han convertido en el nombre de una hechura de mangas, por analogía con la que usaba Lord Raglan, primer comandante inglés de la guerra de Crimea que, tras sufrir la amputación del brazo derecho, llevaba el abrigo sobre los hombros. La chaqueta de punto que se llama *cardigan* deriva su nombre del Conde de Cardigan, otro héroe de la guerra de Crimea, célebre por haber dirigido la «carga de los 600» en Balaklava (en 1854). La etimología de *moneda* relata una serie de pasos meto-

[49] Cfr. Migliorini, 1927.

nímicos: *moneta* es el nombre latino de la ceca que se encontraba en el Campidoglio, cerca del templo de *Iuno Moneta* (el epíteto deriva de *monere*, «advertir, aconsejar»); el término pasó a indicar también la acuñación y, por tanto, la «moneda» acuñada. Ha sido una especie de devoción supersticiosa la que ha hecho que el depósito de munición de las naves se llamara *santabárbara:* se quiso poner bajo la protección de la santa a la que la tradición le atribuye el poder de conjurar los peligros del fuego (rayos e incendios): es un ejemplo de 'metonimia del patrón'. Aunque también se trate de un santo, es una metonimia de lugar la que ha dado nombre al dulce *saint-honoré,* cuya receta puede variar, pero no la forma de corona: junto a una capilla dedicada a Saint-Honoré, obispo de Amiens (muerto en el siglo VI), se reunía la confraternidad de pasteleros y panaderos parisinos.

Otras se explican como manifestaciones de polisemia (*Italia* es, al mismo tiempo, el nombre de la zona geográfica y de la nación), o como elipsis (*en San Pedro* > «en la catedral de San Pedro»; el *Chianti* > «el vino de Chianti»; un *Omega* > «el reloj [de marca] Omega»). Aparte de la persistencia del carácter 'figurado' y de su posible valoración (eficacia persuasiva, capacidad de producir nuevos sentidos, originalidad, belleza literaria), al investigador del lenguaje le interesa reconocer el mecanismo metonímico que permite la extensión del significado, el tipo de polisemia, las elipsis, etc.

Daremos algunas orientaciones (en [2]) acerca de la inadecuación de los criterios que emplea la retórica clásica para reconocer las metonimias, una vez que hayamos tratado otra «figura de la contigüidad», la sinécdoque.

[2] El término **sinécdoque** se deriva del latín *synecdoche,* transcripción del término griego *synekdoche* (*sýn,* juntamente, con, y, *déchomai,* cojo, recibo, tomo). Del resto de nombres latinos, *conceptio, intellectio,* el primero es un calco que traduce el término griego; el segundo, que significa «comprensión», aparece en la definición de la *Rhet. Her.*, IV, 33, 44: *intellectio est, cum res tota parva de parte cognoscitur aut de toto pars* [«cuando se reconoce la cosa completa a partir de una pequeña parte o de una parte del todo»].

Las definiciones más divulgadas reproducen en lo sustancial las de los rétores antiguos, para los que la sinécdoque consiste en expresar una noción mediante una palabra que, por sí misma, designa otra noción cuya relación con la primera es «cuantitativa»: como cuando se nombra la parte por el todo y viceversa, el singular por el

plural y viceversa, la especie por el género y el género por la especie, la materia con la que está hecho un objeto por el objeto mismo (en los últimos dos casos la relación cuantitativa se explicaría entendiendo la especie como comprendida dentro del género y, por tanto, como de menor extensión que éste, y entendiendo la materia como componente del objeto, o el objeto como parte de una materia compartida con otros objetos).

Fontanier denomina la sinécdoque «tropo por conexión» (FD 87) y la caracteriza como «designación de un objeto con el nombre de otro que forme con el primero un conjunto o un todo» (por ej., llamar *techo* a la casa), y siempre que «la existencia o la idea de uno de ellos esté comprendida en la existencia o en la idea del otro».

Lausberg habla del «desplazamiento» de la denominación de una entidad dentro de un único plano de contenido nocional; los «límites» que se desplazan estarían entre el género y la especie, la parte y el todo, el singular y el plural, la indicación del objeto y la de la materia con la que está hecho. La sinécdoque se define, pues, como una «metonimia de relación cuantitativa» con dos tipos: «de más a menos» (*a maiore ad minus;* es la sinécdoque «generalizante» del Grupo μ, cfr. 3.2:C) y «de menos a más» (*a minore ad maius;* es la sinécdoque «particularizante» del Grupo μ), tipos que ya distinguían las doctrinas clásicas recurriendo a los *loci* respectivos (cfr. 2.6:[4]).

En el primer tipo, se nombra lo más amplio para indicar lo restringido: el todo por la parte (*América* por «Estados Unidos de América»; «en la clase de literatura hemos leído *Los Miserables*», por «algunas páginas de...»), el género por la especie (*los mortales* por «los hombres»), la materia por el producto (*los bronces de Riace* por «las estatuas...»; *las pieles* por «el abrigo de...»), el plural por el singular (*nosotros* por «yo», en los usos de plural mayestático y de modestia).

Los ejemplos clásicos de *totum pro parte* muestran la coincidencia de la metonimia y la sinécdoque:

> como si uno dijera al que le muestra un vestido o un lujoso ornamento: «Ostentas ante mí *tus riquezas* y te vanaglorias de tus *abundantes recursos*.»
>
> (*Rhet. Her.*, IV, 44)

Pasajes que ejemplifican la sinécdoque del género por la especie:

> Igual que el *género humano* vitupera las cosas presentes para alabar las pa-

sadas, la mayor parte de los viajeros, mientras viajan, aman los parajes natales y los prefieren [...] a aquel en el que se encuentran[50]

(Leopardi, P 37)

la alegría vandálica por los asientos conquistados y el enfurecido pataleo de los *bípedos* entre los *cuadrúpedos* asientos hicieron empalidecer los mejores fragmentos descriptivos de la Jerusalén.

(Gadda, BCC 73)

En el segundo ejemplo, la sinécdoque *bípedos* (por «hombres») refuerza el paralelo cómico con *cuadrúpedos* en la alusión (cfr. más adelante, 2.18:[23]) a los caballeros y a los caballos del poema heroico de Torquato Tasso. El animal bípedo (e implume, incluso) es, ciertamente, el hombre, según una autorizada definición filosófica; pero el «pataleo» hace pensar más bien en bípedos emplumados y aleteantes, y de ahí la carga metafórica de la alusión; en cuanto a «cuadrúpedos», nótese el reaprovechamiento revitalizante de la catacresis «patas y pies de los asientos».

Sinécdoques del uso del plural por el singular:

Debíamos soportar que el extranjero observara cómo la patria de Dante, de Maquiavelo y de Gino Capponi[51] resiste con pertinacia los intentos de acrecentar la difusión del saber; y cómo *los Atto Vannucci* florecen en un ambiente que, en conjunto, es tan opuesto a la vegetación del alfabeto.

(Ascoli, Pr 33)

En efecto, *los Lamy, los Du Marsais, los Fontanier*, como otros muchos *Linneos*, han consagrado sus mejores esfuerzos a catalogar indefinidamente las «especies» retóricas, sin poder concordar sus taxonomías respectivas, ya que siempre es posible descubrir o inventar nuevas «especies».

(Grupo μ, RG 194-195)

El segundo tipo de sinécdoque es opuesto al primero. Se nombra:
(a) la parte para indicar el todo (*techo* por «casa»; *Rusia* por «Unión Soviética»):

Algunos *espíritus* débiles (pocos) dan la batalla por perdida desde el principio

(Marías, TLA 37)

[50] Nótese también la «figura gramatical» (concordancia de singular con plural): *la mayor parte... viajan. . aman*, etc.

[51] *La patria... de Capponi* es una perífrasis por Florencia.

A la escuela, en el centro, vamos en *dos ruedas*[52].

(b) la especie por el género (*pan* por «alimento»: «el *pan* nuestro de cada día, dánosle hoy»):

Hay que ganarse los garbanzos

Calepino (nombre de Ambrosio, de los condes de Calepio, autor del primer diccionario latino para las escuelas, impreso en el 1502) es una metonimia cuando se usa para indicar este diccionario. Es una sinécdoque, *species pro genere* cuando significa cualquier otro glosario. Se tienen extensiones posteriores por sinécdoque cuando se llama *calepino* a un libro voluminoso, un registro o incluso un cuaderno de apuntes.

(c) el singular por el plural: *el italiano* por «los italianos» en

Me agrada [...] que *el italiano* tenga tendencia al desorden. Porque, ¿hay alguna otra manera de librarse del orden?

(Flaiano, FE 72)

Cuando comparamos las listas de las expresiones que consideramos metonimias o sinécdoques (colocándolas en un contexto ideal y adecuado) con los ejemplos que documentan su uso en textos concretos, nos sorprende la fragilidad de la frontera entre la metonimia y la sinécdoque y entre éstas y la metáfora. Si adoptamos los criterios de reconocimiento de las distintas clasificaciones tradicionales (y la dificultad no desaparece manteniéndose fiel a una sola de ellas), parece como si, en algunos casos, estas denominaciones fueran intercambiables.

Considérese el ejemplo siguiente:

El arte sigue *al dinero*. El sueño del pintor que vive en Roma es dominar su inspiración, no entre las ruinas del Foro, sino en Nueva York.

(Flaiano, FE 76)

El arte, metonimia por «los artistas» (lo abstracto por lo concreto); *el dinero*, metonimia, más dudosa, de la 'cosa poseída' por el 'poseedor'; más probablemente, sinécdoque (singular por plural), o mejor, catacresis de una

impresición

[52] Propaganda de la limitación del tráfico rodado en el centro de las ciudades italianas. La publicidad, como habrá ocasión de notar, es un campo fértil en el que los artificios del discurso crecen de forma pujante. Baste aquí remitir a Cardona 1974 y Appiano 1986, y, especialmente, a los análisis destinados al reconocimiento de las figuras retóricas.

sinécdoque, si queremos interpretar de este modo el uso del nombre colectivo.

En el caso de la palabra italiana *soldo* [del latín *solidus*], el uso que pasaría inadvertido, para usar la expresión de Perelman, sería el del plural: *i soldi* [con el que normalmente se designa el dinero]. Como puede verse en el ejemplo siguiente (tomado de una descripción del ambiente sugerido por la *Vocación de San Mateo* de Caravaggio), es el singular el que está retóricamente marcado: la expresión *il soldo* puede clasificarse como una metonimia de la cosa poseída por el posesor («el que tiene dinero» *[soldi]*), o como una sinécdoque del número (singular por plural):

> Hablan bajo y deprisa. Se abre una ventana y mujeres en enaguas empiezan a invocar a la virgen. *El dinero [il soldo]* manda y *la espada* trabaja
>
> (Gadda, TeO 23)

La espada, al igual que *el dinero [il soldo]*, puede entenderse como una metonimia o como una sinécdoque: las definiciones clásicas justifican ambas interpretaciones. Ha de añadirse que *el dinero [il soldo]* y *la espada* son personificaciones evidentes (cfr. 2.18:[25]) y que el enunciado, en conjunto, es metafórico, al igual que el predicado *sigue* en el pasaje anterior de Flaiano. No es productivo llamar «tropos compuestos» al resultado de la superposición de usos figurados con límites imprecisos. El contexto es suficiente para determinar su identidad.

Como ya se ha observado (cfr. Henry 1975:12) y como, por otra parte, se sigue de nuestra revisión, la retórica antigua no ha dado definiciones propiamente dichas de la metonimia y la sinécdoque: sólo pretendió articular listas detalladas de sus tipos sin lograr nunca dar criterios fiables para su reconocimiento. Nombrar la materia por el objeto (*el acero* por la espada), por ej., es metonimia para unos y sinécdoque para otros: no es evidente qué hipótesis tiene más validez, pues ambas se fundamentan en un mero inventario de casos.

No es tampoco decisiva la distinción —que estableció Esnault y retomó Henry (1975)— que sitúa en la base de la metonimia un cambio en la *comprenhensión* semántica de uno o más términos (entendiendo *comprehensión* como «el conjunto de caracteres, genéricos o específicos, que definen un objeto») y en la base de la sinécdoque una modificación de la *extensión* (conjunto de objetos que tienen la misma comprehensión). Cuando designo metonímicamente una obra mediante el nombre del autor, modifico la comprehensión del nombre, atribuyéndole también el significado de «obra»; y cuando uso una sinécdoque modifico el ámbito al que el concepto puede aplicarse: no ya a un elemento individual, sino a muchos; y, aún más, no a todo un género, sino sólo a una especie (*mortales* por «hombres»). Sin embargo, es precisamente el carácter dialéctico y complementario de ambos conceptos el que los hace inadecuados para 'separar' las dos figuras,

ya que cuando se modifica el conjunto de rasgos característicos se modifica también su ámbito de aplicación. Es evidente la correspondencia con las relaciones semánticas (que se han traído a colación en 2.13) de hiper e hiponimia.

Son muchos los que han observado que la metonimia y la sinécdoque, pero muchísimo más la primera que la segunda, modifican el léxico de las lenguas, y se convierten en «catacresis de metonimias y sinécdoques». Para advertirlo bastaría recurrir a un diccionario, detenerse en las etimologías (a los ejemplos ofrecidos, añadimos tan sólo. *asesino, ático, atlas, mansarda, pantalón, estilo...*)[53], y verificar las variantes de significado (la polisemia) de las entradas individuales (*lengua* por ejemplo). La polisemia mostraría los mecanismos trópicos todavía en acción, puestos en evidencia, en los vocabularios, como usos 'por extensión' o como usos 'figurados'.

«Todo acto lingüístico» afirmaba Henry (1975:17), «puede haberse originado por metonimia». Es importante que se hable de «acto», para alejarse de la concepción (cómoda cuando se quiere ejemplificar, pero limitada) que reduce la figura a la categoría del nombre. Y, sobre todo, para aproximarse a los procesos de producción e interpretación. En un estudio que aún es fundamental, Jakobson (1966:22-45) identifica dos polos, el metafórico y el metonímico, entre los que se desenvuelve la actividad lingüística:

> El acto lingüístico implica la selección de determinadas entidades lingüísticas y su combinación en unidades lingüísticas más complejas. Esto se aprecia con claridad en el nivel léxico: el hablante escoge las palabras y las combina en proposiciones según el sistema sintáctico de la lengua que utiliza; las proposiciones, a su vez, se combinan en los periodos.
>
> (Jakobson 1966:24)

[53] *Asesino:* del término árabe que significa «bebedores de hashish», nombre de una secta oriental dirigida por el Viejo de la Montaña (siglo XII); los fieles realizaban homicidios rituales bajo los efectos alucinógenos (doble paso metonímico: causa-efecto y especie-género). El término *ático*, en la construcción, es una sinécdoque generalizante. *Atlas*, a causa de la representación del titán Atlas en la cubierta de una colección cartográfica (1595) de Mercator (metonimia del símbolo). *Biro* [bolígrafo en italiano], del nombre del húngaro Laszló Biró, inventor de los bolígrafos de punta esférica; *cardano*, por el nombre del matemático J. Cardano (siglo XVI), que describió el comportamiento de la junta de transmisión entre dos elementos con moción circular (que había inventado Leonardo); *mansarda*, de Mansart, arquitecto francés (siglo XVII), que elevó la dignidad arquitectónica y la habitabilidad de las buhardillas, que ya se utilizaban desde la Edad Media. Los tres términos se derivan de metonimias (del autor por la obra). *Pantalón* (del nombre de la máscara veneciana) es una metonimia del poseedor por la cosa poseída. *Estilo* procede del nombre de la varilla puntiaguda (*stilus*) que servía para escribir, realizando incisiones en tablillas enceradas (se borraba con la parte superior, plana), es una metonimia del instrumento.

Las elecciones se realizan en el interior del patrimonio lingüístico compartido por el hablante y el destinatario del mensaje (o, en el caso de los neologismos, en el interior de las posibilidades combinatorias de la lengua, aplicando reglas de composición compatibles con las que ya son operativas):

> la **concurrencia** de entidades simultáneas y la **concatenación** de entidades sucesivas son los dos modos mediante los cuales nosotros, los sujetos hablantes, combinamos los elementos constitutivos del lenguaje.
>
> (*Ibid.*, 25)

La selección entre materiales alternativos, que coexisten en el sistema (o código lingüístico), comporta que estos materiales puedan sustituirse unos por otros en la construcción del mensaje. Los componentes de este último mantienen entre sí una relación de **contigüidad**, mientras que los signos entre los cuales se ha realizado la selección y sustitución tienen una relación de **semejanza** (de diversos grados, «que van desde la equivalencia de los sinónimos al núcleo común de los antónimos», *ibid.*, 27). Al estudiar las distintas manifestaciones de la afasia, Jakobson llegó a delimitar dos tipos principales: la perturbación de la contigüidad (la incapacidad de combinar las palabras en frases) y la perturbación de la semejanza (la pérdida de la «capacidad de nombrar»). Denominó las dos directrices según las cuales se desarrolla un discurso «directriz metonímica» —la contigüidad— y «directriz metafórica» —la de semejanza—, porque cada una de las dos figuras representa de forma sintética la relación respectiva: externa, en el mensaje, la relación de contigüidad; interna, en el código, la de la semejanza.

> En la afasia, uno de estos dos procesos está debilitado o totalmente obliterado [...]. En el comportamiento verbal normal ambos operan sin discontinuidad, pero una atenta observación revela que, bajo la influencia de un modelo cultural, de la personalidad o del estilo, uno u otro proceso resulta privilegiado.
>
> (*Ibid.*, 40)

El hecho de que Jakobson halle en el principio de la semejanza el fundamento de la poesía es interesante por las consecuencias que de ello se deducen acerca del paralelismo (cfr. aquí 2.17); interesa menos que caracterice la prosa como sede de las relaciones de contigüidad. En todo caso, es importante que haya establecido una relación entre el procedimiento metonímico y el metafórico sobre la base de una teoría rigurosa de la estructura lingüística.

Llegados a este punto, el problema de distinguir la metonimia de la sinécdoque pierde consistencia: ambas son «figuras de contigüidad», como las considera Henry (1975), fundadas en un mecanismo de «focalización»

del pensamiento. Su estatuto lingüístico está condicionado por su relación con el contexto, y ha de recurrirse a la consideración de factores cognitivos para describir su funcionamiento e interpretación:

> La figura de contigüidad no es simplemente una *figura de estilo*, un ornamento vano de la escritura. Puede convertirse en un procedimiento expresivo fecundo en ciertos escritores; desempeña un papel considerable en la vida del lenguaje y en la historia de las lenguas; se deriva, incluso, de un mecanismo fundamental del intelecto humano.
>
> (Henry 1975:58)

Es el mecanismo, como se verá más adelante, que genera las metáforas.

Genette (1976 [1972]) ha protestado contra la 'reducción unilateral' de la sinécdoque a una forma de metonimia en la noción unificadora de (figura de la) contigüidad: la metonimia se rige por «relaciones sin dependencia» (esto es, sin inclusión) mientras que la sinécdoque está gobernada por relaciones de inclusión (hiper e hiponimia). A Genette le parecía poco plausible que la segunda de estas figuras pudiera homologarse a la primera, y, además, bajo una noción (la contigüidad) que 'restringe' la metonimia «a un efecto de contacto o de proximidad espacial». Esto equivale a «limitar el juego de estas figuras a su aspecto físico y sensible», síntoma, por otra parte, del «deslizamiento» que el discurso poético ha sufrido en la época moderna «hacia las formas más materiales de la figuración» (Genette 1976:25).

En la semiótica de Eco (cfr. Eco 1975 y 1984) se considera «irracional» la distinción entre «sinécdoque particularizante en π» (véase aquí 3.2:C) y metonimia. Eco, de hecho, describe la metonimia como

> *la sustitución de un semema por uno de sus semas* (/Beberse una botella/ por «beber vino», porque la botella está registrada como uno de los destinos finales del vino) *o de un sema por el semema al que pertenece* (/Llora, oh Jerusalén/ por «llore el pueblo de Israel», porque entre las propiedades enciclopédicas de Jerusalén debe estar la de ser la ciudad santa de los judíos).
>
> (Eco 1984:179; cursiva del autor)

(Para las nociones de *sema* y *semema* se reenvía a 3.2:C.) El único tipo posible de sinécdoque (generalizante o particularizante) es en Σ (*árbol* en lugar de «abedul» y viceversa). Entonces, ¿por qué durante siglos se ha seguido distinguiendo entre metonimia y otros (presuntos) tipos de sinécdoque? Eco ofrece una solución «histórico-fenomenológica» (que explica simultáneamente por qué siempre se intentó separar ambas figuras y por qué Jakobson pudo unificarlas):

> Las cosas se perciben visualmente, e incluso de las entidades no visibles se perciben principalmente las características morfológicas (un cuerpo es redondo o rojo, un sonido es grave o fuerte [...] y así sucesivamente). Sólo un examen ulterior permite establecer las causas, la materia con la que está hecho un objeto, sus fines o eventuales funciones. Por ello, la sinécdoque particularizante (que se fundamenta en una relación entre el «objeto» y sus partes) ha adquirido un estatuto privilegiado: es el estatuto privilegiado de la percepción respecto de otros tipos de conocimiento
>
> (*Ibid.*, 182)

Una vez que se conocen los objetos, éstos se definen según propiedades que no necesariamente denuncian las fases «históricas» mediante las cuales se ha llegado a su conocimiento, y por eso encontramos, entre los elementos que los definen, la función, el hecho de ser obra de alguien, etc.: elementos pertinentes, además de los «físicos», de la representación enciclopédica.

La descripción de los procedimientos que producen las variaciones de sentido es la tarea de una teoría de la interpretación semántica de los enunciados. Únicamente a causa de que aún no poseemos una lo «suficientemente rica y compleja» sobreviven, según Ruwet (1986:215), nociones pertenecientes a «categorías del sentido común, precientíficas» como serían las de sinécdoque y metonimia cuando se aplican

> a mecanismos lingüísticos muy generales (la anáfora, por ejemplo)[54] o a consecuencias que se infieren del uso literal de las palabras en los enunciados, o bien a expresiones estereotipadas e idiosincráticas.
>
> (Ruwet 1986:216)

Esto no obsta para que existan efectos figurales especialmente notables, si bien no exclusivamente, en el uso literario. En el análisis del poema *Le chat* de Baudelaire, Ruwet observa, entre otras cosas:

> los sujetos y objetos no designan partes del cuerpo, y los dos protagonistas del poema, *je* y *le chat (tu)* no están presentes más que de manera indirecta, a través de los posesivos, y en las inferencias. Hay una especie de *focalización* en las partes del cuerpo, y *a este respecto puede hablarse, si se desea, de un estilo 'sinecdóquico'*.
>
> (*Ibid.*, 217; subrayado nuestro)

> *en verdad, la metáfora es más deleitable que el resto de las figuras del ingenio [...] Porque si dijeras:*

[54] Ejemplo de anáfora como repetición de un nombre (*sestercio*) mediante su sustitución por otro más genérico (*moneda*)· «se han encontrado sestercios en el fondo del mar, pero el agua ha corroído irreversiblemente las monedas».

> «Prata amoena sunt», *no me representarías más que el reverdecer de los prados; pero si dijeras.* «Prata rident», *me harías ver que la tierra es un hombre animado, que el prado es su rostro, y la amenidad, la risa gozosa. De este modo en una palabrilla aparecen reflejadas todas estas nociones de diferentes géneros: tierra, prado, amenidad, hombre, ánimo, risa, alegría*
>
> (Tesauro)

> *Podemos hacer comentarios sobre la metáfora, pero la metáfora en sí no requiere ni explicaciones solícitas ni paráfrasis. El pensamiento metafórico representa un modo particular de obtener una comprensión mayor y no se construye como el sustituto ornamental de un pensamiento simple.*
>
> (Max Black)

[3] Las definiciones tradicionales de la **metáfora** (gr. *metaphorá*, de *metaphérein* «transportar»; lat. *metaphorá* y, por calco, *translatio*, de *transferre*, «transportar», de donde se deriva *traslación, trasladado*) pueden resumirse de este modo: sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida.

Esta definición (que sigue de cerca la de Lausberg 1969:127) es congruente con la concepción de los tropos como figuras de sustitución (*immutatio*) que afectan a palabras individuales (*in verbis singulis*). El 'lugar' que se aplica para lograr este tropo es el *locus a simili* o semejanza; el procedimiento es la condensación de una comparación: se identifica un objeto mediante aquel con el que se compara; de ahí la definición de la metáfora como *similitudo brevior* (comparación abreviada): «Una evidencia cristalina» < «clara como el cristal»; «Rommel era *un zorro*» < «astuto como un zorro». Aunque esta concepción se resiste a morir, no sirve en la práctica para explicar la mayor parte de las metáforas. En una expresión como:

> una biblia *florecida* de miniaturas góticas[55].

está ciertamente implícita una comparación (las miniaturas parecen flores / la biblia está adornada con miniaturas como con flores, etc.), pero el procedimiento por el que se llega a la metáfora no es

[55] El ejemplo procede de la traducción italiana de Bertrand, GN 73.

simplemente la supresión de los elementos que harían explícita la comparación. Esto puede observarse también en muchas expresiones comunes:

> *es un pozo de sabiduría* / *brillaba* por su inteligencia / la *serpiente monetaria*

en los que esta reducción es inaplicable tal como la proponen los manuales tradicionales. Nótese, por último, que fue la retórica latina la que entendió de esta manera la relación entre el símil y la metáfora (la expresión *similitudo brevior* es de Quintiliano)[56]. Para Aristóteles, al que se remontan los ejemplos («león» como metáfora de «guerrero», etc.) que se repiten en los distintos tratados, la comparación es una especie de metáfora.

Las relaciones entre la metáfora y la comparación no son simples, y menos aún se dejan reducir a las dimensiones de los enunciados o a la presencia / ausencia del signo explícito de la comparación, la conjunción *como*. Según una de las más convincentes demostraciones,

> la diferencia entre la comparación y la metáfora [...] no se rige por presupuestos formales, sino pragmático-cognitivos en sentido estricto. La primera figura se funda en la percepción estática de las afinidades (y de las diferencias) que unen dos entidades, mientras que la segunda se basa en un mecanismo de naturaleza eminentemente dinámica, que produce una forma de fusión, o, mejor, de co-presencia, entre las entidades comparadas.
>
> (Bertinetto 1979:160)

Además, como ha demostrado suficientemente Henry (1975:71-76), varios tipos de comparación no pueden condensarse en metáforas.

Eco (1984:142) ha observado que las definiciones al uso («transferencia del nombre de un objeto a otro en virtud de una analogía»; «sustitución de un término recto por uno figurado», etc.) bordean a menudo la tautología. Y también los debates seculares acerca del que se ha considerado tropo de tropos, figura fundamental, género del que todas las otras son especies, parecen

> una serie de variaciones en torno a pocas tautologías y quizá en torno a una sola: «La metáfora es el artificio que permite hablar metafóricamente.»

[56] Lausberg ha documentado con rigor ejemplar las definiciones de metáfora y catacresis y sus respectivas tipologías (1973²:285-29).

De todos los hechos retóricos, la metáfora es el que se presta mejor a un reconocimiento intuitivo, sin necesidad de nociones teóricas previas. Es bien sabido que cualquier hablante está dispuesto a aceptar como «posibles», a condición de entenderlos en sentido figurado, enunciados que consideraría inaceptables e incluso absurdos[57] en situaciones lingüísticas 'normales'. La metáfora y el uso figurado se convierten en una sola cosa: la especie acaba por coincidir con el género.

El mecanismo metafórico, que parece universal, ha resistido centenares de intentos de explicación: los ha resistido en el sentido de que ninguna de las explicaciones propuestas cubre todos los casos sin dejar residuos, ya que el fenómeno ha desbordado los límites y las competencias de las disciplinas individuales que lo afrontaron.

Para Aristóteles, que fue el primero en indagar la naturaleza de la metáfora, ésta consiste «en transferir a un objeto el nombre que es propio de otro» (*Poét.*, 21, 1457b). La transferencia ocurre:

(i) del género a la especie:

> Aquí *se ha detenido* mi barco

puesto que, según dice Aristóteles, el «estar anclado» es un modo especial del más general «estar detenido». Llama pues *metáfora* a lo que después será una sinécdoque *genus pro specie*;

(ii) de la especie al género:

> Ciertamente, *miles y miles* de empresas gloriosas ha llevado a cabo Odiseo

donde la especificación «miles y miles» está por el genérico «muchas» y es una sinécdoque *species pro genere*;

(iii) de la especie a la especie:

[57] El 'contrasentido' es el objeto de una sutil investigación lógico-semántica sobre la articulación interna de los significados complejos: Prandi 1987.

Luego que con el arma de bronce le *sacó* la vida

en la que se pasa de «quitar» a «sacar»; es una metáfora basada en la semejanza entre el acto de quitar y el de sacar. Los dos significados tienen rasgos, o propiedades, comunes (cfr. aquí 3.2:C), que pueden explicarse como la zona de intersección de dos conjuntos, el metaforizante y el metaforizado (cfr. el tratamiento de Eco 1984: 152-154);

(iv) por analogía; es la metáfora de cuatro términos, descrita en un esquema proposicional que ha servido de fundamento a la mayor parte de las teorías posteriores:

> se tiene una metáfora por analogía cuando, entre cuatro términos, el segundo, B, mantiene con el primero, A, la misma relación que el cuarto, D, mantiene con el tercero, C; podrá usarse, entonces, en vez del segundo término, B, el cuarto, D, o bien, en vez del cuarto, D, podrá usarse el segundo B [...]. Ejemplo: la 'vejez' (B) es a la 'vida' (A) lo que la 'tarde' (D) al «día» (C); por ello podrá decirse que 'tarde' (D) es la 'vejez del día' (B + C), y [...] que la 'vejez' (B) es la 'tarde de la vida' (D + A) o el 'ocaso de la vida'.
>
> (*Poét.*, 21, 1457b)

Esta fórmula permite asimismo explicar las catacresis, llamadas también *metáforas de denominación* porque llenan un vacío del vocabulario de una lengua, cuyo término 'metaforizado' no existe en el léxico. Por ejemplo, el esquema proporcional aplicado a la catacresis *el cuello de la botella* dará: «el cuello es a la cabeza (o a los hombros) como un objeto sin nombre es el tapón o al cuerpo de la botella» («véase en Eco 1984:155-157 la explicación de esta catacresis, en la que habría un juego de semejanzas morfológicas, frente a la de *las patas de la mesa,* que se apoyaría en las semejanzas funcionales; véase especialmente el análisis de las metáforas aristotélicas «copa de Ares / escudo de Dioniso» que sirve a Eco de punto de partida para una importante indagación en la metaforología posterior).

Aristóteles, en la *Retórica,* había subrayado el carácter cognoscitivo de la metáfora (que «nos instruye y nos hace conocer mediante géneros»), y en la *Poética* había observado que la capacidad para construir metáforas es indicio del talento natural de «saber apreciar las semejanzas». Después de él, los tratados que privilegiaron la elocución a costa del resto de las partes de la retórica insistieron en la función decorativa de la metáfora.

En la Edad Media, cuando la idea de la Revelación divina de la verdad oscureció el valor cognoscitivo del lenguaje, la metáfora se asimila a la alegoría (cfr. aquí 2.18:[24]), o se confunde con el símbolo; separada de la metonimia y de la sinécdoque, se analiza sobre todo como «embellecimiento».

En el siglo XVII, E. Tesauro aprecia especialmente la «brevedad» de la metáfora, entendida como «agudeza», esto es, la concentración de más de un sentido en una misma expresión: la brevedad es causa de novedad y ésta de «maravilla, que es una reflexión atenta que deja el concepto impreso en la mente». Al nuevo significado, oculto en el sentido literal y habitual, se llega mediante el trabajo y la habilidad del que resuelve un enigma: la metáfora «voz enigmática, oscuramente clara, que habla calladamente para hacer al oyente adivino», es más «ingeniosa y aguda» cuando «las nociones están tan lejanas que es menester descender muchos peldaños en un momento para alcanzarlas».

En los *Principi della scienza nuova* (1725) de G. B. Vico, la metáfora se entiende como forma original del lenguaje: el hablar figurado es anterior a la expresión racional del pensamiento, es el resultado de la transposición de las características humanas a las cosas inanimadas.

Desde el siglo XVII hasta Vico y los grandes rétores del siglo XVIII se enfatiza el carácter ornamental y creativo de la metáfora. Fontanier, en su análisis estilístico de los tropos, llega a distinguir con claridad las «metáforas de invención» de las «metáforas de uso». Si se ignora esta distinción, como se ha observado recientemente, se corre el riesgo de perder de vista «la esencia de la metáfora, bien por considerar que *todo* el lenguaje es metafórico, bien por considerar que todo el lenguaje, incluidas las figuras, son reductibles a *gramática»* (Briosi 1985:37).

En el *mare magnum* de los modernos estudios sobre la metáfora se pueden establecer grupos según las ideas rectoras y el tipo de aproximación, lingüístico, filosófico o semiótico. A pesar de sus notables diferencias, agruparemos, por su proximidad, las investigaciones regidas por la idea de la metáfora como 'condensación' o fusión de conceptos. Para Richards (1967 [1936]), la metáfora no es únicamente una transferencia de palabras, es una 'interacción' de ideas: una es el «tenor» *(tenor,* esto es *meaning,* la noción: por ej., la sociedad, cuando decimos que un mar es *una cloaca);* la otra es el «vehículo» *(vehicle,* el significado que el diccionario atribuye, por ej., al

término *cloaca*). La figura surge de la unión de *tenor* + *vehicle* y, a menudo, son más importantes las diferencias que las afinidades entre los componentes. El psicólogo Karl Bühler (1983 [1934]) encuentra la génesis de la metáfora en una convergencia de dos imágenes, al igual que en la visión binocular hay dos imágenes de un único objeto. Perelman y Olbrechts-Tyteca hablan también de «fusión metafórica» (entre el *tema* y el *foro*) en los términos ya expuestos (cfr aquí 2.6:[6]), y tratan la metáfora dentro de la analogía. Henry (1975) concentra su investigación en el «mecanismo de creación» de metáforas. En el esquema proporcional aristotélico encuentra «un doble mecanismo metonímico» (vejez-vida, tarde-día): una operación 'prelingüística' o 'sublingüística' que después se actualiza y se encarna en la expresión verbal La metáfora se basa en este mecanismo, que «es la síntesis de una doble metonimia en cortocircuito, es una identificación metonímica que crea en el discurso una sinonimia subjetiva» (Henry 1975:81). Henry distingue las metáforas de cuatro términos en las que el metaforizante (que se indica por la relación *a/b*) y el metaforizado *(a'/b')*, es decir, los cuatro términos de la equivalencia, están explícitos:

> La vía del tren (a') entre dos ciudades (b') es el guión (a) entre dos palabras (b),

las metáforas de tres términos (en el que se omite más frecuentemente *b*, aunque también los otros términos, con la excepción de *a*, pueden omitirse alternativamente en cada una de las tres combinaciones posibles)[58]:

> Entre la ciudad imperial y la ciudad electoral (b'), nuestra civilización ha puesto el guión (a) que es la vía de tren (a');

las metáforas de dos términos, en las que están explícitos *a-b'* o bien *a-a'*; el ejemplo siguiente muestra las dos combinaciones:

> Las *garzas* (a) de tu voz (b') [...] desde la *zarza ardiente* (a) de tus labios (a')

en el que estarían implíticos: en la primera metáfora, *b* (pájaro) y *a'* (palabras); en la segunda, *b* (esplendor de las llamas) y *b'* (el rojo).

Según Henry, no pueden existir metáforas de un término; el contexto, en la escritura, y la situación, en el intercambio oral (cuando, por ejemplo, se dice de un parlanchín vacuo «Qué *cotorra*», o, a propósito de alguien muy torpe «Es *una acémila*»), proporcionarían los elementos para reconstruir al menos un término de la ecuación analógica. El interés de los análisis estilísticos de Henry reside en su intento de explicar, mediante la fusión de más de un «esquema sublingüístico», el carácter sintético (de cortocircuito conceptual) de las expresiones metafóricas.

[58] Los dos ejemplos que siguen son de V. Hugo y de B. Péret.

Del entendimiento de la metáfora como el producto de dos sinécdoques, según la *Retórica General* del Grupo μ, se dará noticia en 3.2:C. En ésta, como en otras teorías que se han mencionado hasta ahora, se mantiene como criterio axial la comparación entre dos entidades, el metaforizado y el metaforizante. Por ello se ha hablado (Richards 1981 y Briosi 1985) de definiciones «comparatistas». Lo serían también las de al menos una parte de la semántica estructural, que explica el procedimiento metafórico como una intersección de uno o más «rasgos» pertenecientes a objetos distintos. Pero el esquema recoge solamente «la fase terminal del proceso» (Briosi 1985:54), y sirve para las metáforas de denominación, del tipo *«la cresta, la espalda, el pie* de la montaña».

Desde el punto de vista lingüístico, se han examinado los aspectos sintácticos, semánticos, lógicos y pragmáticos del discurso metafórico. Hay una excelente reseña de estos estudios (Bertinetto 1977) cuyas conclusiones metodológicas son todavía válidas. Un precedente del análisis gramatical de los tropos es la *Poetria Nova* de Godofredo de Vinsauf (siglo XII), cuya tipología de las metáforas adjetivas y verbales ha seguido Christine Brooke-Rose en un riguroso trabajo (1958). En él se demuestra que las metáforas verbales difieren sustancialmente de las nominales porque no 'sustituyen' una acción, sino que cambian el significado de los nombres unidos al verbo (por ej., cuando se dice que «el tiempo *vuela*», que «el coche *devora* kilómetros», tratando al tiempo y al coche como seres animados y a los kilómetros como algo que se puede engullir).

El comportamiento de los adjetivos y adverbios es análogo al del verbo. Los instrumentos más rigurosos para su investigación son los empleados en el ámbito de la lingüística generativa: Cinque (1972) ha considerado la metáfora como una «violación de las presuposiciones» que van unidas al significado de una palabra (y esto es ya un progreso respecto de las concepciones precedentes de la semántica generativa). Otras formalizaciones de tipo lógico-semántico (por ej., Bergmann 1979) no explican cómo funcionan las metáforas: se limitan a hallar el modo de introducir la representación del hecho metafórico (que se admite como tal intuitivamente) en la formalización de una lengua natural. Según Bertinetto, las posibilidades de un análisis exclusivamente lingüístico estarían limitadas al estudio de las «pseudometáforas», que él llama *metáforas-símiles* (ej.: «esa muchacha es *una flor*»), subordinadas al proceso de «reducción conceptual» en virtud del cual se describen como símiles. Al afirmar que la metáfora «tiene su raíz en los mecanismos cognitivos de la psique humana» (Bertinetto 1977:84) vuelve al camino que indicó Aristóteles, para el que la metáfora no es «ornamento», afeite, sino instrumento de conocimiento.

Eco da una explicación semántica de la metáfora (1984: 190-197) rica en sugerencias operativas: tras proponer «cinco reglas» de interpretación

co-textual, pasa a la interpretación simbólica (mediante la reformulación de algunas hipótesis de la *metaforología del texto* de Weinrich 1976), para concluir que «no existe una ecuación para la metáfora»; su culminación «depende del formato sociocultural de la enciclopedia de los sujetos intérpretes»; es «el instrumento que permite entender mejor el código (o la enciclopedia)». Dar una definición sintética es una empresa ilusoria, puesto que, aunque sea fácil de entender, la acción de los dispositivos mentales que permiten producirla e interpretarla no es tan sencilla.

En el ámbito de la filosofía del lenguaje, la función cognoscitiva de la metáfora ha sustentado la llamada «concepción interactiva» de Black (1983) por oposición a las concepciones «sustitutivas» (el término trasladado sustituye a una expresión literal equivalente) y «comparativas» (la metáfora es la 'presentación' de una analogía subyacente). Retomando las tesis de Richards, Black sostiene que la metáfora interactiva se construye mediante un sistema de implicaciones presentes en el sentido literal de la expresión metafórica. Más que expresar semejanzas, la metáfora parece crearlas: «algunas metáforas nos permiten ver aspectos de la realidad que la creación de la metáfora ayuda a construir» (Black 1983:132). La metáfora es un 'modelo', un mecanismo que opera en el lenguaje cotidiano, que crea y al mismo tiempo manifiesta nuestra manera de ver la realidad: ésta es la posición «experiencial» que ilustran Lakoff y Johnson (1982). Recientemente, Briosi (1985), tras recorrer críticamente la historia, las concepciones filosóficas, la gramática, la semántica, la psicología y la semiótica de la metáfora, ha propuesto una interpretación «fenomenológica» aplicando conceptos de la filosofía de Merleau-Ponty[59].

En los ámbitos de la teoría y crítica literarias, el estudio de la metáfora va estrechamente unido al de la analogía y el símbolo (cfr. aquí 2.18:[24]). En primer plano está el reconocimiento de un carácter sistemático al discurso metafórico de la poesía:

> el texto poético es una cadena de metáforas coherentes en su estructura, o, si no lo es el texto poético individual, lo es un grupo de textos de un único autor, un cancionero, una obra poética, la obra poética completa del autor mismo, incluso las obras poéticas de un grupo de autores que [...] tienden a constituir un lenguaje de «escuela».
>
> (Bàrberi-Squarotti 1982:4)

[59] Un útil panorana histórico de la metaforología, en Conte 1981. Para la relación entre la concepción de metáfora y la de modelo, véase Borutti 1985, especialmente en lo que concierne al estudio fundamental de Hesse 1980 y a las investigaciones de Black. La analogía es el tema que articula el sistema de Malandri 1968, donde se analizan también las distintas teorías de los tropos y se sitúan en una tipología innovadora.

Por otra parte, el reconocimiento de la función de la literatura: la de «crear e instituir símbolos» (*ibid.*, 21). La preferencia concedida a la metáfora frente a la alegoría a partir del Romanticismo, sobre la que Hegel teorizó de forma más radical, coincidiría con:

> la reducción deliberada y calculada de la función de la literatura, despojada de la pretensión y de los instrumentos cognoscitivos en favor de los fantásticos y decorativos
>
> (*Ibid.*, 23)

Por esta razón, se relega, como desclasada, la construcción alegórica, que opera en «el nivel máximo de intención cognoscitiva». En determinados casos (por ejemplo, en las experimentaciones de las vanguardias literarias más o menos recientes), el uso de la metáfora representa el predominio de la variación sobre la invención: indica «la condición profunda de un discurso que se desplaza continuamente sobre sí mismo» (*ibid.*, 24).

Un tipo de metáfora es la **sinestesia** (del gr. *synáisthesis* «percepción simultánea») o la transferencia de significado de un dominio sensorial a otro. Son sinestesias de uso común (en su mayoría traducibles de una lengua a otra) expresiones como:

> colores *cálidos / fríos;* perfumes *frescos;* voz *clara / oscura / profunda;* colores *chillones / estridentes;* persona *basta;* palabras *agrias;* sonrisa *amarga; color* (en la ejecución musical); voces *cálidas / frías;* sonido *aterciopelado*...

Era tal vez un sonido más «aterciopelado», o más «blando», el que Liszt pretendía obtener cuando, como cuenta Ullmann (1959:283), le pedía a su orquesta de Weimar que hiciera una determinada nota «más azul». Según Ullmann (1966:361), «las impresiones acústicas y visuales son más frecuentemente transcritas en términos de tacto o de color que viceversa». Morier (1961:311-338), al que remitimos para el amplio tratamiento de la sinestesia en el ámbito de las «correspondencias» (visuales, auditivas, analógicas, «sentimentales», etc.), observa que

> al adjetivo *dulce*, que se aplica con propiedad al gusto [...] es objeto de transferencias sensoriales generalizadas; todas las percepciones lo reivindican: un perfume *dulce*, una *dulce* melodía, etc. No se imagina cómo una lengua puede prescindir de este tipo de metáfora: la más significativa es quizá la expresión alemana *Tonfarbe* («color del sonido») para referirse al timbre.
>
> (Morier 1961:337)

Son hechos sinestésicos (documentados abundantemente por Morier) los que se mencionaron (en 2.12:A_1) al hablar del *simbolismo fónico*

> *Hay algo de extraño en la operación de clasificar la ironía en términos técnicos, pues la ironía más sutil pretende evitar que pueda reconocérsela mediante la técnica*
>
> (Muecke)

> *Si, al igual que la verdad, la mentira no tuviera más que un solo rostro, mantendríamos con ella mejores relaciones. De hecho, podemos dar por cierto lo opuesto a lo que diría el mentiroso. Pero lo contrario de la verdad tiene cien mil rostros y un campo ilimitado.*
>
> (Montaigne)

[4] La **ironía** (en gr., *eironéia* «ficción», de *éiron,* «el que pregunta» [fingiendo que no sabe]; en lat. *simulatio* «simulación»; *illusio* «engaño» «falacia»; *permutatio ex contrario ducta* «cambio [de sentido] por lo contrario») estaba incluida en los tropos en los tratados tradicionales (cfr. aquí 2.16). Fontanier la considera uno de los tropos «impropios», pues sustituye más de una palabra y Lausberg (1969) la describe como «tropo de palabra» *(ibid.,* 128-129) y como «tropo de pensamiento» *(ibid.,* 237-240), incluyendo en ella la simulación y la *dissimulatio.* El Grupo μ (cfr. aquí 3.2) la incluye entre los metalogismos «por supresión-adición» (obsérvese la figura 2), deteniéndose especialmente en la antífrasis (véase más adelante) y mostrando sus analogías e interferencias con la litotes y el eufemismo.

Mizzau (1984:13-16) ofrece una relación de definiciones antiguas y modernas: predomina la concepción de la ironía como *antífrasis* o «inversión» semántica (ironía es 'decir lo contrario' de lo que se cree y de lo que realmente es), pero no faltan referencias a los fines (burlarse de alguien o de algo, escarnecer), al carácter paradójico y alusivo de la alteración irónica, a las ventajas que ofrece (la idea es de Freud) «para esquivar fácilmente las dificultades de las expresiones directas», y a su parentesco con lo cómico. Lausberg (1969:128) menciona su condición de cita («la ironía como tropo de palabra es el uso del vocabulario característico del adversario [...] con la firme convicción de que el público reconozca la falta de credibilidad de este vocabulario»): lo que se entiende por «hacerse eco» de otro discurso (expresión aislada o conjunto de enunciados). Desde esta particularidad, los distintos tipos de ironía podrían interpretarse (la propuesta es de Sperber y Wilson 1978) como «*menciones* (generalmente implícitas)», como el *eco* de un enunciado o de un pensamiento del que el hablante quiere subrayar su error, inadmisibilidad, inoportunidad o inadecuación. Cuando se conciben como 'modos de referir' la palabra propia (autoironía) o de otro (sarcasmo, parodia, deformación cómica, etc.), los distintos tipos de ironía pueden explicarse, siempre según Sperber y Wilson, sin recurrir a la noción de sentido figurado. Mizzau desarrolla esta idea y, siguiendo a Bajtin, considera la ironía como

> el caso límite y más evidente de un fenómeno frecuentísimo: el dialogismo interno de la palabra.
>
> (Mizzau 1984:68)

Lo que significa «un diálogo entre el enunciado presente y uno ausente que se evoca». La ironía es un *distanciamiento:*

> una invitación a no dar fe a la mención de un enunciado. Pero al igual que no todas las menciones son distanciamientos (hay citas a las que se asiente), no todos los distanciamientos son ironía.
>
> *(Ibid.)*

El cuidadoso análisis de Mizzau separa los aspectos semánticos (la antífrasis) y pragmáticos de la ironía, debate sus ambigüedades y las inversiones paradójicas, describe las intenciones con las que se produce, los sobreentendidos, las condiciones a las que se somete, sus relaciones con el humor, sus funciones en la interacción comunicativa. Una manera clara y coherente de afrontar el universo irónico, que, sin embargo, parece burlarse —irónicamente— de todos los instrumentos de medida. Es ésta la paradoja de la que habla Almansi, en un estudio cuyo fin declarado es demostrar la imposibilidad de una «retórica de la ironía»:

> la ironía no puede definirse mediante un modelo porque se basa en la insuficiencia de información; por el contrario, el análisis del discurso irónico no puede proceder sin modelos.
>
> (Almansi 1984:24)

La «zona de incertidumbre psicológica» *(ibid.,* 22) en la que vive esta figura proteiforme ha sido batida por Jankélévitch (1987

[1950]): la ironía es el 'deshincharse' del énfasis y de la seriedad; quiere inducirnos a redimensionar el mundo y a nosotros mismos, pero no es superficialidad ni futilidad, sino más bien pudor, mezcla de risa y llanto. El prototipo del irónico es Sócrates, que derriba la ostentación vana, que ayuda a la vez que pone dificultades; es huidizo, imprevisible y prudente, escoge el camino de la reserva y no el de la insolencia burlesca que conduce al sarcasmo.

Entre los tipos multiformes de ironía que recorre Almansi, la *tongue-in-cheek* (que el *Oxford Dictionary* define como «hablar de modo insincero o con leve ironía») es el más huidizo, como sucede siempre que están en juego la sinceridad y la buena fe, las intenciones ocultas del que habla de modo o con tono deliberadamente ambiguos y las desorientación o la ingenuidad del oyente.

Puede encontrarse una excelente ejemplificación, como es natural, en los trabajos citados; otros ejemplos están diseminados en este manual, y se haría un flaco favor a los lectores si se intentase enumerarlos aquí. Se ofrece únicamente el siguiente, que muestra no pocas variaciones (incluso de registro) de la figura, incluidas la cita irónica y la sátira grotesca:

> El poeta Prati, que pasa de los cincuenta, invita a la nena, una hermosa noche, a un romántico balanceo en el mar. Se dirige a ella con una copla interminable de sextinas con quinarios paralelísticos cuyo estribillo [...] es todo un manifiesto programático: «duerme, muchacha: mejor es soñar / sobre la bóveda estrellada del mar». La idea de invitar a la muchacha a la barca, y, una vez en la barca, sugerirle en primer lugar «duerme», es, innegablemente, una idea sublime: contribuye de manera indudable «a elevar el nivel cultural de los italianos», que tienden habitualmente a hacer un uso un tanto dialectal de las muchachas en barca.
> (Gadda, TeO 73)

La **cita-alusión** («elevar el nivel cultural...») ha de ponerse en relación con el texto de una encuesta (de 1958) «sobre el futuro incierto de la lengua italiana», en la que se leía, entre otras cosas: «El uso del dialecto [...] ¿favorece la difusión de la cultura y la elevación del gusto?» De ahí la broma alusiva del *uso un tanto dialectal* (de las muchachas). Se observará que la escritura de Gadda, de vivacidad 'polifónica' (más de una voz o de un eco de usos diferentes en una misma expresión), se presta especialmente para ilustrar la noción bajtiniana del dialogismo interno de la palabra a la que nos hemos referido hace poco.

> Un ejemplo de comentario irónico extemporáneo: en la puerta de una iglesia de la provincia de Siena estaba expuesta una lista de las peregrinaciones organizadas para el año en curso (1988). Entre otras, la «peregrinación a Israel y Tierra Santa: la más aconsejable». Y, al lado, alguien había añadido: *No tanto.*

La forma «más agresiva y explícita»[60] de la ironía es la **antífrasis**, que se obtiene cuando una expresión se utiliza para decir lo contrario de lo que significa («*Hermoso,* día» para decir «pésimo, horrible»; «*¡Bravo, muy bien!*», para reprochar o desaprobar). La antífrasis se definió en la antigüedad tardía, y se la separó de la ironía. Según Isidoro de Sevilla, esta última se distinguiría por el tono con el que se pronuncia una determinada expresión, mientras que la antífrasis (*sermo e contrario intelligendus:* «enunciado del que ha de entenderse su contrario») se manifiesta en el significado de los términos; Beda el Venerable (siglos VII-VIII) añade que ésta es una ironía limitada a una sola palabra. La ironía puede servirse de la antífrasis, puede manifestarse en 'decir una cosa entendiendo y haciendo entender lo contrario', si bien «la inversión de sentido no es condición suficiente de la ironía» (Mizzau 1984:18).

Se consideraron antifrásticas expresiones como *Ponto Euxino* («mar hospitalario») para el Mar Negro, situado en una región y en un clima que eran cualquier cosa menos acogedores; o *Euménides* («benévolas»), nombre propiciatorio de las Furias mitológicas. Son modos de decir apotropaicos, mágicos. Hace poco, Lepschy ha singularizado y descrito un fenómeno que ya otros habían esbozado más confusamente: la **enantiosemia** (una manifestación de la polisemia), que se verifica cuando una misma palabra tiene dos significados contrarios entre sí, contradictorios o inversos. Entre los contrarios, *feria,* «descanso y suspensión del trabajo» (esto es, días festivos) y también «cualquiera de los días de la semana excepto el sábado y domingo» (días laborables); *historia,* «narración verídica de hechos reales» y «fábula, mentira». Entre los contradictorios, *templar,* «suavizar» y «moderar» y también «endurecer» (un metal) y «tensar» (una cuerda). Entre los inversos, *huésped,* «el que hospeda y el que es hospedado»; *alquilar,* «dar y tomar en arriendo»; *temeroso,* «medroso,

[60] Almansi 1984:123. Remitimos también a este trabajo, así como a Mizzau 1984, para ulteriores indicaciones bibliográficas. Para la ejemplificación, consúltese también Morier 1981³.

que teme o recela» y «que infunde temor». La enantiosemia «es una propiedad semántica de las palabras individuales» (Lepschy 1981:83); la antífrasis afecta al uso de expresiones en sentido opuesto al recto.

> *contaron la cosa con infinitos miramientos [...] y ante los circunloquios dolientes la condesa interrumpía el encaje [...]: y miraba con mudo desdén la boca de la informadora, aljofarada con el almíbar de las perífrasis. En la penumbra de la gran sala, el relato parecía un caballo en un pantano. Y las perífrasis pundonorosas, como comadres suspirantes, se presentaban contritas a los oídos de la condesa...*
>
> (Gadda)

[5] La **perífrasis** o circunloquio (gr. *períphrasis*, de *periphrázo* «hablo con circunloquios», del que es calco el lat. *circumloquium;* otras denominaciones latinas son los sinónimos *circumitio, circuitio, circuitus:* «girar alrededor») es un «rodeo de palabras» que sustituye un término único, bien definiéndolo (*El que todo lo mueve:* definición de Dios como motor del universo) bien parafraseándolo (*l'amor che move il sole e l'altre stelle*, «el amor, que mueve el sol y las otras estrellas»).

La perífrasis puede considerarse como un 'sinónimo de más de un término', puesto que el principio que la rige es la equivalencia de sentido. Tiene valor de figura y, como tal, se diferencia de la definición (cfr. 2.18:[5]) por el hecho de usarse *en lugar de* una expresión ya conocida.

Las frases hechas, adverbiales, preposicionales, verbales, nominales, son perífrasis lexicalizadas: *infundir temor* (atemorizar), *empleada de hogar* (criada), *cuarto poder* (prensa). El habla actual, especialmente en los ámbitos burocráticos y pseudotécnicos, parece particularmente inclinada hacia la perífrasis de intención eufemística: por ej., los *hipoacústicos agudos* por «los sordos», los «duros de oído».

También *duros de oído* es una perífrasis, pero menos afortunada que la precedente en el uso oficial (burocrático y televisivo). Compárese con la fórmula *invidentes*, que ha suplantado al nobilísimo *ciegos*.

La perífrasis eufemística[61] tiene una firme tradición que se asienta en la decencia, en la urbanidad y en el respeto de la sensibilidad ajena, que son elementos que desencadenan la censura verbal de las palabras consideradas inconvenientes. Se sabe que el juicio humano, además de errar con frecuencia, es relativo y voluble en esta materia, como enseñan los progresivos desplazamientos de los límites impuestos al «común sentimiento del pudor» y a las consiguientes inhibiciones del uso de términos explícitos y propios en lo que concierne, por ejemplo, a la esfera sexual. En manos de un escritor de valía, estas inhibiciones pueden convertirse en ocasión y fuente de diversión:

> Más tarde nos encontramos en el patio (caía la tarde) y, mientras paseábamos arriba y abajo, Norma me confió la fórmula con la que se confiesa. La aprendí muy bien, de memoria, y a su tiempo se la repetí al cura: «Actompuro» [...] Por fin, don Antonio hacía la pregunta, que sólo él hacía de ese modo: «¿Has faltado a la Santa Modestia?» Era una perífrasis personal por el actompuro; y la delicada fórmula permitía respuestas igualmente delicadas, un intercambio de ideas entre caballeros.
>
> (Meneghello, LMN 7)

> Mi padre se llamó Clemente Pablo [...] Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero; aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejilas y sastre de barbas.
>
> (Quevedo, *La vida del Buscón*, cap. I)

Otro potente mecanismo de censura verbal es el miedo, ligado a concepciones sacras sobre el poder de la palabra: el miedo de evocar influencias malignas al nombrar el ser o el suceso temido. Estos tipos de perífrasis pertenecen, o están estrechamente ligados, al conjuro y a la imprecación. Por convicción o por hábito, se evita pronunciar el nombre de los presuntos aojadores (*el que no se nombra, el innombrable*, etc.) dando lugar a antonomasias o perífrasis sustitutivas de nombres propios (cfr. más adelante, el § [6] de este apartado).

Se tiende a no llamar por su nombre los hechos y sucesos desagradables, infaustos, dolorosos: desgracias, enfermedades, muerte, son objeto de perífrasis eufemísticas:

> ha sufrido *un revés financiero*
> tiene *un mal incurable*
> *ha pasado a mejor vida*

a las que a menudo no es ajeno el intento apotropaico (el deseo de alterar el curso de los influjos maléficos; de ahí los conjuros que

[61] Para el eufemismo y la censura verbal, cfr. Galli de' Paratesi 1964.

acompañan la enunciación de los sucesos faustos e infaustos: «que Dios nos coja confesados», «que Dios nos guarde» etc.)

En los anuncios necrológicos hay un derroche de rodeos de palabras: piedad y dolor extienden velos metafóricos, protegen la turbación tras la convencionalidad de los lugares comunes justificados por el pudor del sufrimiento propio y ajeno. es también el respeto, o el amor por el muerto, el que impone esquivar las expresiones que se juzgan brutales o demasiado crudas en su explícita desnudez.

Las perífrasis aparecen a menudo como 'tropo compuesto': alusión mitológica:

> *el sacerdote de Themis* (el juez)
> *el reino de Plutón* (la ultratumba para los antiguos)
> *la décima musa; el séptimo arte* (el cine)

metáfora:

> *tener un corazón de oro*

sinécdoque y metonimia:

> no tener *madera de santo*
> no es *lo que se dice una belleza*

las dos últimas perífrasis tienen forma de litotes y efecto metafórico.

Todo esto induce a reflexionar acerca de la característica esencial del mecanismo perifrástico: el ser un dispositivo que ha de llenarse con figuras diversas.

Algunas perífrasis de distinto origen: fórmulas burocráticas y de cortesía:

> El abajo firmante tiene a bien dirigir a ese departamento la presente instancia con el fin de solicitar y obtener...
> Le expreso mi más profunda gratitud

la primera de ellas recuerda la «antilengua» que Calvino ejemplifica en una parodia del acta de un interrogatorio:

> El abajo firmante, habiéndose dirigido en las primeras horas de la mañana a los locales del sótano con el fin de proceder a la puesta en marcha de la instalación térmica...
>
> (Calvino, UPS 122)

serie de perífrasis por «Esta mañana temprano fui al sótano a encender la caldera...».

Otras funcionan como un relleno que ha cristalizado en estereotipos:

> de las lagunas *que pueda haber*, de los retrasos *que pueda haber*, de las difusiones *que pueda haber*[62]

que se vuelven más insoportables por la repetición del esquema de la anáfora.

Una imaginativa perífrasis literaria:

> gesto que se registrará para la elaboración de futuras Historias Universales de entre los muchos gestos que han realizado los hombres en el curso de su *milenaria insistencia en permanecer aferrados a la maravillosa corteza terrestre*.
>
> (Gadda, BCC 35)

Perelman y Olbrechts-Tyteca (que, como se recordará, únicamente toman en consideración las figuras tradicionales por su funcionalidad oratoria) atribuyen a las perífrasis la función predominante de la «elección» (TA 183), que consiste en poner de relieve una característica, un aspecto particular de los individuos, objetos, hechos, etc., que se nombran. Una perífrasis está más lograda cuanto mejor sirve para iluminar las cosas que importan en un discurso dado: se construye, por tanto, según una selección de características, como suele decirse, pertinentes al tema y adecuadas a los fines del discurso. Con estos requisitos se miden las valencias retóricas de una perífrasis, además de con la percepción que los oyentes / lectores tienen de ella en virtud de sus conocimientos acerca del término sustituido (se vuelve así al criterio de la adecuación al tipo de público que ya teorizó Aristóteles y que Perelman recoge). No tiene ningún relieve una perífrasis como *robo de ganado* por «abigeato» en un texto, oral o escrito, no especializado ni destinado a especialistas, porque ésta (*robo de ganado*) es la designación común, y, por tanto, neutra, que pasa inadvertida, ya que por lo general el término propio se desconoce.

Una perífrasis no se aprecia como tal cuando no coexiste con

[62] En una entrevista del GR1 de las ocho, el 13/5/88.

una denominación alternativa (que se considere propia y única) en la memoria de los receptores. La última expresión citada será reconocida como circunloquio sólo por quienes tengan algunos conocimientos sobre terminología jurídica[63].

Se encuentra un empleo sistemático de la perífrasis en el ciceronianismo del latín moderno para evitar «términos (por ejemplo, del latín cristiano) que no están documentados en Cicerón» (Lausberg 1969:111); o para designar nociones que no tienen equivalente en la cultura antigua, como sucede en el latín eclesiástico y como sucedió muchas veces en el latín de los siglos posclásicos como lengua internacional de la ciencia[64].

La lingüística textual se ocupa de la perífrasis como procedimiento sustitutivo, y, por ello, como elemento de cohesión en el interior de un texto. Desde un punto de vista pragmático, la retórica de la perífrasis interesa por sus relaciones con la enciclopedia (el conjunto de conocimientos acerca del mundo) del hablante y del destinatario del discurso.

[6] La **antonomasia** (gr. *antonomasía*, compuesto de *antí* «en lugar de» y *ónoma* «nombre»; lat. *antonomasia*, y el calco *pronominatio: pro* «en lugar de» y *nominatio* «designación») consiste en usar, en lugar de un nombre propio, un epíteto (o un nombre propio usado como epíteto) o una perífrasis que exprese una cualidad característica del individuo nombrado: *el Omnipotente, el Estagirita* (Aristóteles, natural de *Estagira), la meca del cine* (Hollywood).

Por ello se considera que la antonomasia es una variante de la perífrasis o de la sinécdoque (*un rebus:* un único juego de pasatiempos se convierte, por sinécdoque —*species pro genere*— en «el enigma» por excelencia) que a menudo tiene valor metafórico (*el tigre de Malasia*) o es una alusión-cita: *the day after.*

Fontanier (FD 95-96) clasificó la antonomasia como una «sinécdoque del individuo», y estableció los siguientes casos:

(i) un nombre común está en lugar de un nombre propio (*el rey, el músico, el Maestro, el filósofo*). La mayúscula inicial no es específica de la antonomasia, aunque a menudo la subraya, como una especie de control de calidad. Desde el punto de vista gramatical, estamos ante la sustitución de un término específico (un nombre propio) por uno genérico (el nombre común que indica la clase a la que pertenece el individuo, o una particularidad de éste, es el objeto de los actuales estudios sobre la anáfora como procedimiento sintáctico-textual (mencionado aquí en 2.13);

(ii) un nombre propio sustituye a (funciona como) un nombre común: *un Demóstenes* (un gran orador), *un Otelo* (un celoso irredimible), *un Einstein* (un genio); *mecenas* y *anfitrión* no son sólo sustitutos, sino que se han convertido en nombres comunes[65] para designar, respectivamente, al protector financiero del arte y de los artistas, y al dueño de casa generoso y hospitalario, o, mejor aún, espléndido (nótese que, en los ejemplos de este grupo, la antonomasia es lo contrario de la perífrasis).

En la tradición retórica, el tipo (ii) recibe el nombre de **antonomasia vossiana**, por el nombre del gramático y rétor G. J. Vossio (siglos XVI-XVII), que transpuso a la antonomasia la reversibilidad de la sinécdoque ('la especie por el género' y 'el género por la especie'). Una vez que se ha convertido en nombre común, el nombre puede adquirir otro significado (*cicerone*, «guía turístico») y puede encontrar competidores (*sponsor* está comenzando a suplantar a *mecenas* en el uso común);

(iii) un nombre propio está en lugar de otro nombre propio. La antonomasia puede originarse en un pseudónimo, si bien no todos los pseudónimos producen una antonomasia: sólo lo hacen los que eran originalmente los nombres de personajes tan alabados o tan vituperados por sus cualidades o hazañas que se convirtieron en modelos 'por excelencia';

(iv) un nombre común se usa en lugar del nombre propio de un individuo —como en el tipo (i)— o en lugar del nombre común de la

[63] Lo mismo puede decirse de *dolor de cabeza* en lugar de *cefalalgia* y de otras muchas expresiones perifrásicas de la nomenclatura botánica popular y de las jergas técnicas.

[64] Es sabido que el uso de perífrasis sustitutivas en lugar de expresiones censuradas en los códigos de los distintos géneros es una característica de la poética italiana desde Petrarca hasta el siglo XX.

[65] Remitimos de nuevo a Migliorini 1927. Para un tratamiento histórico de la antonomasia, véase Battistini 1978. Una «moda gráfica» reciente, que ha señalado Berruto (1987:95-96), es la extensión de las mayúsculas, que parece sugerir una antonomasia. Los nombres comunes marcados como nombres propios se convierten en «una especie de arquetipo o quintaesencia de su significado»; ejemplo periodístico: *tras el lunes de Fanfani el Usurpador, éste parece ser el martes de la Destrucción Final, de la Confusión Máxima y Devastadora.*

especie o de la categoría a la que pertenece, con el fin de indicar atributos o comportamientos que se consideran ejemplares, para bien o para mal: *estoico* es el que soporta la adversidad con firmeza imperturbable; *vándalo,* el que realiza actos de desmesurada violencia o 'vandalismos', precisamente. Concluyamos con una agudeza decimonónica.

> ¿Una mujer es irascible? Es una *bacante,* una *ménade.* ¿Desmuestra un arrojo viril y belicoso? Es *una amazona.* ¿Es fea, gritona e intratable? Es *una arpía.* ¿Es joven, hermosa, proporcionada? Es *una ninfa, una diosa.*
> (Fontanier, FD 97)

Como se ha visto, la antonomasia afecta a campos trópicos muy diversos: además de ser metafórica, sinecdóquica y metonímica (*los Verdes:* el nombre de los ecologistas es un hermoso ejemplo de antonomasia metonímica), alusiva y mitológica, se presta muy bien a la ironía (para la cual véase [4]), en ocasiones, a través de la litotes [8].

La antonomasia incluye también fenómenos de la evolución lingüística: el francés *renard* (zorro) es un antiguo nombre propio *(Renard)* atribuido al animal cuyo nombre común, ahora un arcaísmo, era *goupil.*

Los usos antonomásicos son una guía de los códigos culturales propios de cada época. A menudo se transmiten a épocas sucesivas, otras veces pasan de moda, o sobreviven únicamente en el uso de los doctos. En alguna ocasión, se necesita recurrir a reconstrucciones histórico-filológicas para encontrar sus orígenes o, simplemente, para entenderlos. Cualesquiera que sean su origen, motivación y edad anagráfica *(un Apolo, un Adonis, un Edén, un Eldorado, un país de Jauja),* las antonomasias, como lugares comunes, exhiben su condición de estereotipos de la manera más clara y típica. Confirman también los mecanismos analógicos que encontramos en la base del lenguaje figurado.

[7] El **énfasis** (gr. *émphasis,* de *en* «dentro» y *pháino* «muestro», por ello, «exhibición»; éste es el sentido del lat. *significatio,* que concurre con el helenismo *emphasis*), afín a la sinécdoque «de espacio mayor» (en la variante 'de lo más o lo menos genérico') y a la antonomasia, es 'dar a entender' más de lo que explícitamente se dice.

Lo que los antiguos llamaron énfasis se conoce actualmente

como *sugestión de significado* (o *gravidez de significado*) En el enunciado:

> no tengo sangre *de horchata*

lo que se dice, tomado literalmente, es totalmente obvio; el énfasis (y aquí reside su naturaleza de tropo) consiste en ir (y en hacer ir al que escucha o lee) más allá de la superficie del enunciado para separar, en la idea de 'horchata', los atributos opuestos a los que, por contraste, se reconocerían en 'sangre' (entendida como 'temperamento sanguíneo e irascible').

La expresión

> no seas *niño*

equivale a «no te comportes como una persona inmadura, caprichosa, etc.». Se nombra el género («niño») para indicar (presuntas) propiedades específicas que pueden inferirse del contexto lingüístico y de la situación, o, en el caso de una frase hecha, de la costumbre.

De muy distinta índole es la sugestión del hermosísimo título de la novela de Primo Levi

> *Se questo è un uomo* [Si esto es un hombre]

en el que la concentración de significado invierte la fórmula 'de lo más a lo menos' (de lo genérico a lo específico) con la que se construyen los estereotipos antonomásicos del tipo: «¡esto es un hombre (de verdad)!» (cuyos rasgos se determinan según las circunstancias, las ideologías, los tipos de discurso, los tiempos y países: el hombre que Diógenes buscaba con un candil en pleno día tenía características sin duda distintas de las de los héroes del *far west* cinematográfico).

Actualmente, como se ha dicho, hablamos de sugestión, porque el *énfasis,* en el uso común, es sinónimo de insistencia, de acentuación innatural, tonal y tímbrica, en el discurso. Se puede retroceder hasta su significado originario a través de su acepción como término técnico de la fonética para indicar la especial acentuación de una palabra mediante «el aumento de la intensidad articulatoria, de la duración de la sílaba acentuada, y, eventualmente, mediante la ascensión del tono de una misma sílaba por un salto hacia arriba, más raramente hacia abajo, dejando más o menos inalterado el resto del

enunciado» (Canepari 1979:110). Estos medios fónico-prosódicos buscan atraer y concentrar la atención del oyente en el elemento dotado de información suplementaria. Así, a través de la voz y el gesto, esto es, a través de las marcas de la *pronuntiatio* (cfr. aquí 2.22), el que habla (orador o poeta) daba a entender que un término determinado había de tomarse no en la acepción más inmediata, literal, sino en una más profunda, que se deriva de la primera porque está incluida en ella. Desencadenaba un mecanismo de reconocimiento del tropo: invitaba al oyente a 'ir más allá' del sentido recto de la palabra proferida 'enfáticamente' para elegir sólo algunos de los rasgos que definían el significado. Como explica Lausberg (1969:120), «esta realización mediante los gestos y la voz se desplaza al primer plano, [...] la palabra *énfasis* puede usarse exclusivamente como 'aumento de expresión en general', también en el campo de la *elocutio* (esto es, prescindiendo de la *pronuntiatio*), hasta el punto de que prácticamente coincide con la hipérbole o con la metáfora más audaz».

[8] La **litotes** (gr. *litótes, antenantíosis*, de *antí*, «contra» y *enantíos* «opuesto»; lat. *litotes, exadversio*) es la negación de lo contrario (grande / pequeño: *no pequeño* = «(muy) grande»; afirmar / negar: *no negar* = «afirmar», «admitir»). El procedimiento es el de la perífrasis (una *litotes* es una perífrasis); el efecto es, no pocas veces (*no pocas veces*: litotes por «muchas veces, a menudo»), irónico.

Lausberg la define como «ironía de disimulación». El famoso comienzo manzoniano:

> Don Abbondio (el lector ya se habrá percatado de ello) *no había nacido con un corazón de león*.
>
> (*Los Novios*. Trad. de M. N. Muñiz)

es una metáfora irónica constituida por una perífrasis en forma de litotes.

El cúmulo de valores figurales (perífrasis, ironía, disimulación, hipérbole, y podríamos también añadir el énfasis) da la razón a Fontanier, que, en el fondo, no veía en la litotes más que una especie de metalepsis (cfr. aquí 2.15). Es, como afirmaba el erudito del siglo XVIII La Harpe, al que acude Fontanier (FD 133), «el arte de mostrar que se atenúa, mediante la expresión, un pensamiento cuya fuerza se quiere conservar íntegra. Se dice menos de lo que se piensa, pero se sabe muy bien que no nos tomarán al pie de la letra, y que se entenderá más de lo que se dice».

La litotes abunda en el habla cotidiana:

> *No tiene un pelo de tonto*

donde el énfasis producirá sorpresa, si no admiración;

> *no hay nadie que no sepa.*
> *no se puede negar que...*

A veces, la litotes atenuadora es una perífrasis eufemística (cfr. 2.16:[5]):

> *No es ningún genio* («es un imbécil, un mediocre, etc.»)

o una fórmula en la que hay huellas del hábito de conjurar la mala suerte[66]:

> *No me quejo* («estoy satisfecho»)
> *No me va mal* («estoy bien»)

Sin embargo, no siempre que se niega se busca acentuar hiperbólicamente (cfr. 2.16:[9]) lo contrario, o hacer una ironía disimulada. Es de nuevo Fontanier quien observa con sutileza: «la fuerza y la energía del sentido de la litotes se deben especialmente al tono y a las circunstancias del discurso: por sí mismos, la forma gramatical y el giro de la frase, si se tomaran al pie de la letra, no dejarían de ser una expresión ordinaria» (FD 134-135): no es, pues, un tropo, si se acepta que éste se caracteriza por oponerse a una expresión literal. La 'fuerza' de la que habla el rétor decimonónico, y que se debe a factores concomitantes, internos y externos al discurso, es el exceso de sentido, la plusvalía comunicativa que caracteriza el nivel retórico de la enunciación.

El uso y la frecuencia de la litotes se convierte en un signo de reconocimiento, casi en una marca de fábrica, de algunos escritores: este hecho puede relacionarse con la naturaleza dialéctica de la negación, que presupone una afirmación implícita.

[66] La litotes y la antífrasis como formas apotropaicas son muy frecuentes en sardo y en el italiano regional sardo, como ha demostrado Lavinio 1990

Perelman y Olbrechts-Tyteca tratan la litotes junto con la hipérbole (véase aquí [9]), observando, entre otras cosas, que el término negado de la litotes «es a menudo [...] una hipérbole. En 'Pitágoras no es un autor despreciable', es la hipérbole, que se enuncia y se rechaza inmediatamente, la que causa el efecto de sorpresa» (TA III §6). No habría, pues, oposición entre las dos figuras, como se ha dicho en alguna ocasión, sino una serie compleja de relaciones, puesto que la litotes no es sólo una figura de atenuación, una «confesión a media voz»[67].

En un taxi, referido a un nuevo hotel de Las Vegas: «An orgy of excitement». Es decir, el consumidor sólo percibe la hipérbole y el énfasis, y sólo una metáfora sexual garantiza la atención. Si un anuncio publicitario del mismo hotel se hubiera redactado en términos simples, no se habría percibido.

(Flaiano)

[9] La **hipérbole** (gr. *hyperbolé: hypér*, «arriba, por encima» y *bállo*, «arrojo», por tanto, 'elevo'; lat. *hyperbole* y *superlatio*, calco del griego) es la exageración, el exceso al amplificar o reducir la representación de la realidad mediante expresiones que, aunque vayan más allá de la verdad al dilatar o restringir las connotaciones de lo que comunican, mantienen con la verdad una semejanza lejana. Ejemplos:

Me gusta *a rabiar*
Puso el grito *en el cielo.*
Ponme *dos líneas / dos palabras* de respuesta.
No tiene *una brizna* de inteligencia

Fontanier (FD 123), al definir la hipérbole, insiste en la «buena fe» que se le presupone al usuario: se presentan las cosas «muy por encima o por debajo de lo que son, no con la intención de engañar, sino de llegar hasta la verdad y de fijar, mediante lo increíble de la hipérbole, lo que realmente se debe creer». Lo increíble, por tanto, no se toma al pie de la letra, sino que se traduce (como sucede de hecho en una comunicación lograda) en términos que corresponden a cantidades y entidades reales: en los primeros ejemplos, la intensidad del sentimiento y la intensidad del tono de voz, en los dos últimos, la parquedad de las dimensiones.

[67] La expresión es de Estève, cit. en TA 309

Cuando la expresión hiperbólica se toma al pie de la letra, hay materia para cuentecillos y chistes: «Esposa mía, prepárame un par de garbanzos», y la mujer necia del cuento popular guisa únicamente *dos* garbanzos. Al día siguiente, en compensación, se esfuerza en contar cien, doscientos, mil fideos, a petición, hiperbólica de nuevo, del marido.

Generalmente, la hipérbole se comprende correctamente: a nadie se le ocurriría echarse a nadar para socorrer a alguien «que se ahoga en un vaso de agua»; todo lo más, le arrojaría un salvavidas metafórico para ayudarle a salir de unas dificultades que sólo para él son tales.

Fue, de nuevo, Fontanier quien advirtió que la hipérbole, para alcanzar su fin, no debe rebasar los límites de la verosimilitud, aunque con ello falte a la realidad[68]. La banalización de algunas expresiones son causa y efecto de esta verosimilitud:

sentir que se *ponen los pelos de punta*
estar ciego de ira
no ver *más allá de sus narices*
no valer *ni un pimiento*
beber *una gota* de vino
¿lluvia?, qué va, si son sólo *cuatro gotas*

En todos los casos, el contexto decide la interpretación: en el último enunciado no habrá hipérbole si han caído cuatro, y sólo cuatro, gotas de agua y no llovía; o si «estoy ahí en un minuto» quiere decir que *realmente* tardaré en llegar sesenta segundos.

El contraste con una realidad factual o una realidad imaginada (mundos posibles tanto una como otra), que rebasen y superen la hipérbole puede poner a prueba bloquear o hacer risible el mecanismo de la desmesura retórica. Véase en qué se queda el furor heroico de Ardito [en italiano, 'osado', 'audaz'] en la invención de Meneghello, cuando se opta por dar un sentido propio a la hipérbole *saltarse los montes* y se anula la lectura metafórica de *devora* (antiguo lugar

[68] Ravazzoli (1968:69-70), nota que la «potencialidad retórica» de esta figura se actualiza «en la aparente contradicción entre exceso semántico y verosimilitud». Comenta: «Si la hipérbole se limitase a exagerar la realidad (o, mejor, la visión de la realidad, en las dos direcciones de la amplificación y la atenuación), el interlocutor no obtendrá más que dispersión o total oscuridad informativa, puesto que la exageración no sólo perdería su eficacia suasoria, sino también la comunicativa».

común: «devorar distancias, carreteras, etc.») con la homonimia de *piano:* en italiano, «llano», «llanura», además, de «piano», instrumento musical.

> Salta los montes — devora el llano
> el puñal en los dientes — las bombas en la mano
> [...] Eran los Arditi, saltadores de montes con la exactitud del atleta en la carrera de obstáculos, devoradores del *llano (piano).* El *piano (piano)* me parecía negro y brillante, iluminado por dos abat-jour, provisto también él de una dentadura deslumbrante. Ardito, en verdegrís con gorrita negra, primero se lo saltaba con carrerilla, luego se daba la vuelta y lo roía rápidamente.
> (Meneghello, LNM 4; cursiva del autor)

Lausberg (1969:122) distingue entre la «hipérbole pura» y la «hipérbole combinada con otros tropos». La primera parecería propia de las «categorías del espacio», como puede verse en el segundo ejemplo o en el dicho proverbial de Carlos V: «en mis dominios nunca se pone el sol». También la medida del tiempo se presta a la hipérbole: «Espérame *un minuto*», «Hace *un siglo* que no te veo».

¿Y las expresiones como *un pelín*? Es un diminutivo hiperbólico, todavía más pequeño y fino que el —ya de por sí pequeño— *pelo.* Es también un caso de deslizamiento del significado, que puede indicar tanto «cantidad pequeña o mínima» como medida de tiempo. *Un pelo, un pelín,* se convierten en sinónimos de *un poco, un poquito,* en usos coloquiales como «Préstame un pelín de atención», en el que la medida puede referirse tanto a la duración como a la cantidad de la atención, hasta llegar a expresiones como «tengo un pelín de miedo», «es un pelín más lista que su amigo», en las que sólo está en cuestión la cantidad. La consolidación de la costumbre de uso del diminutivo y, por otra parte, del superlativo —formas tendencialmente hiperbólicas[69]— son factores poderosos de desemantización (pérdida o reducción de la especificidad del significado) de las palabras.

De hecho, la hipérbole pura es «una categoría de manual más que una figura retórica al uso» (Ravazzoli 1978:71), ya que los procedimientos de la exageración implican, por separado o conjuntamente, metáforas (metonimia y sinécdoque), comparaciones, ironías, alusiones, y se valen de la litotes y de la perífrasis[70]. Añádase la alegoría (2.18: [24]) hiperbólica, de la que puede citarse el ejemplo de la oposición «Gulliver / Lilliput».

La metáfora y la comparación son ingredientes especialmente activos de la desmesura amplificadora o atenuante:

> Sta ssopr'a un canapè, povera vecchia / *Impresciuttita* lì, *peggio d'un osso; / E ha più carne sto gatto d'un'orecchia /* Che ttutta quella che lei porta addosso.
> (Está en un canapé, la pobre vieja / ahí *embutida, peor que un hueso, / Tiene este gato más carne en una oreja /* Que toda la que ella lleva encima.)
> (Belli, *Madama Letizzia,* 5-8)

> «Todo fluye» decía un filósofo griego mientras contemplaba el mundo de su tiempo; pero en ningún tiempo o lugar se ve y se siente esto como en las amplias, *interminables,* carreteras americanas de hoy, cuando los grandes automóviles dorados, plateados, celestes, blancos, negros , van *inexorables,* simultáneamente, *poseyendo miles de paisajes y ninguno, casi como si obedecieran la voz de un Dios y persiguieran con todas sus fuerzas un bien que Él hubiera prometido.*
> (Corti, VNE 35)

En el segundo ejemplo, la relación entre la hipérbole y las figuras con las que se combina (metáfora: *poseyendo... paisajes;* comparación: *casi como si obedecieran... y persiguieran...*) está invertida. La hipérbole tiene una función subordinada en la representación del flujo de un movimiento incesante, que está sostenida en la doble enumeración asindética (cfr. 2.17:[16] y [23]) de los adjetivos *(amplias, interminables,* y *dorados, plateados,* etc.) y a la lograda antítesis (2.18:[8]: *miles... y ninguno).*

Perelman y Olbrechts-Tyteca consideran que la hipérbole, como la litotes, es una figura destinada a realizar un «sobrepujamiento». Entre las técnicas argumentativas, las del sobrepujamiento «enfatizan la posibilidad de llegar siempre más lejos en un determinado sentido [...] y con un aumento continuo de valor» (TA 303). A los ejemplos ya aducidos podría añadirse el dicho:

> «No hay fin para lo peor», «los males no tienen fin».

[69] Compárese el término *superlativo* con la denominación latina de la hipérbole *(superlatio).*

[70] Ravazzoli (1978) ha demostrado el parentesco entre la hipérbole, la metáfora y la comparación mediante una concepción generativa que postula una configuración abstracta común a las tres figuras y explica la especificidad de la hipérbole mediante un mecanismo de cuantificación

La hipérbole se distingue de los otros procedimientos argumentativos de sobrepujamiento [cfr. aquí 2.6:[6]b(i)], por ser una «manera extrema de expresarse» sin preparación ni justificación previa. La exageración y el exceso, tal como los entienden los rétores, no son más que el aspecto exterior de la tendencia al sobrepujamiento, como también lo es la (aparente) atenuación de la litotes.

La hipérbole en forma de paradoja es el **adýnaton** («imposible»):

> No lo olvidaré *aunque pasen mil años*
> No me muevo de aquí *ni muerto*

Esta figura se entendió como una perífrasis destinada a expresar la idea de lo absoluto (por ej., «nunca», «siempre»):

> Te amaré hasta que el océano, / *lo plieguen y lo tiendan a secar*
> (versos de W.H Auden usados como eslogan publicitario de los productos de confección «Romeo Gigli»)

o como enigma o alegoría:

> Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja...

Es éste el momento de preguntarse por el lugar que ocupan en la clasificación de Fontanier las seis últimas figuras de nuestra lista, que fueron excluidas del apartado de los tropos propiamente dichos o «figuras de significación» (cfr. fig. 4). La antonomasia logra formar parte de este grupo como un tipo de sinécdoque: la «sinécdoque del individuo» (que se añade a las de la parte, el todo, la materia, el número, la especie, la abstracción). La hipérbole, la metalepsis, la litotes, la ironía, entran en el sistema tipológico de Fontanier como «tropos de más de una palabra o impropios» (cfr. fig. 6). La perífrasis está situada entre los «no-tropos» en el apartado de «figuras de estilo» (cfr. fig. 8). El énfasis no aparece como tal: como énfasis semántico o sugestión de significado, está subsumido en lo que Fontanier entiende por metalepsis; como elementos de la *pronuntiatio* no pertenece, evidentemente, a la teoría de las figuras.

Los tropos impropios se denominan «figuras de expresión», entendiendo por *expresión* «cualquier combinación de términos o giros sintácticos que exprese una combinación de ideas»; los tropos, en cambio, se sustentan en una sola palabra y presentan una idea única. Damos un esquema de este segundo grupo sin detenernos en los procedimientos, que se designan mediante rubros generales (*ficción, reflexión, oposición*) que, aunque aproximativos, son suficientemente transparentes e intuitivamente justificables. Se escriben en cursiva las denominaciones originales de Fontanier.

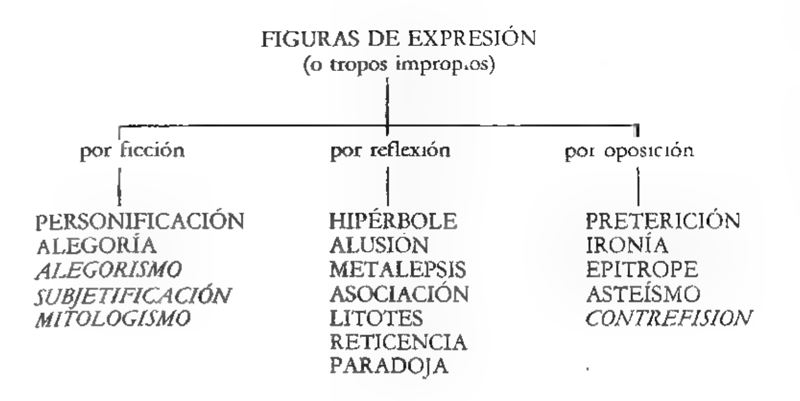


Figura 7.—La clase II de figuras del discurso de Fontanier.

Fontanier distingue el **alegorismo** (*allégorisme*) de la alegoría, pues, aunque ambos son «imitaciones», difieren entre sí. El alegorismo equivale a lo que hoy se llama **metáfora continuada** (*métaphore prolongée et continue* según la define Fontanier): «una serie de metáforas que aprovechan, en mayor o menor número, elementos de un mismo campo sémico» (Henry 1975:157). Una breve muestra:

> Leonardo da Vinci es el ejemplo más significativo de *lucha* contra la lengua para *apresar* algo que *se escapa* a la expresión.
> (Calvino, LA 75)

A las consideraciones sobre la metonimia y la sinécdoque podrían añadirse las atinadas observaciones de Fontanier sobre el tipo de personificación que denomina *subjetificación* o «transformación en sujeto»: se describe (o se hace actuar) una cosa cualquiera, una cualidad, una conducta, un modo de ser, etc., como se habría descrito o se habría hecho actuar al sujeto mismo del discurso. A diferencia de la personificación propiamente dicha, la 'subjetificación' muestra siempre, junto a la entidad, física o espiritual que se personifica, «otra persona como la única y verdadera». Los ejemplos, sacados de Racine (*«mis manos homicidas*, prestas para vengarme...», «aquellos a los que *vuestra boca enseña* a blasfemar», de Boileau (*«disgustaría a mi pluma* perdonar alguno...»), de Voltaire («el tranquilo *furor camina con los ojos bajos...»*), documentan la base sinecdóquica y metonímica de esta nueva figura. Y ciertamente, ésta se siente como en su casa en-

tre las sutilezas clasificatorias y valorativas del rétor decimonónico, pero parecería superflua en cualquier descripción de los mecanismos retóricos que quiera responder a criterios de simplicidad y de homogeneidad explicativa.

Las mismas observaciones se aplican al **'mitologismo'**: son metonimias, sinécdoques, o metáforas mitológicas expresadas en más de una palabra; al **asteísmo** (en gr. *asteïsmós,* «urbanidad, finura» de *ásty,* «ciudad»), «agudeza delicada e ingeniosa, con la cual se alaba o se halaga con apariencia de acusación o reproche» (FD 150), y a la *contrefision,* neologismo que equivale, aproximadamente, a una «traición de la confianza»: es una especie de amarga ironía o befa, en forma exhortativa. Se invita a alguien (oyente, lector, o persona de la que se habla) a comportarse de una manera determinada, se fomentan ciertas opiniones, dejando entrever que sus consecuencias son paradójicas o están invalidadas por la evidencia, para inducir así a conclusiones contrarias a las previstas y anular una confianza que se había solicitado especiosamente. El asteísmo y la *contrefision* son variantes de la antífrasis (2.16:[4].

Los estereotipos de asteísmos pululan por todas partes en el habla ceremoniosa, en las formas de la *politesse:*

> Usted no hubiera debido molestarse... Se merece usted una reprimenda.

Como invención ingeniosa, o *tópos* de la escritura brillante, el asteísmo sobrevuela con insuperable gracia la literatura francesa del siglo XVIII.

Como ejemplo de *contrefision* proponemos el pasaje siguiente (el paréntesis del último período utiliza también modos de asteísmo) en el que Carlo Emilio Gadda finge reconvenir a Alessandro Manzoni por su novela *Los Novios:*

> Don Alejandro, no retrate usted tan despiadadamente los defectos de casa; no interprete tan agudamente, con el fin de una admonición sublime, los hechos que suelen tener su expresión en la retórica al uso. Que Renzo sea un libertario, como debe ser, pero póngale al menos una corbata de las que llevan los terribles comuneros de ese París vuestro. Que Lucía no sea tan modesta, tan afectuosa, de rubor tan fácil, que merezca las burlas de un as de las novelas multitudinarias [...] En ese caso, podría usted aspirar a un lugar en el Parnaso, mientras que así, don Alejandro (¿qué tramaba?) le relegan a las antologías de los primeros años de bachiller, para uso de jovenzuelos algo tardos y de sus perezosos bostezos.
>
> (Gadda TeO 30)

2.17. Figuras de dicción

Como se indica en el esquema de la fig. 3, el *ornatus* en los grupos de palabras se realiza mediante las «figuras» (en gr. *schémata,* en lat. *figurae)* y la «composición» del discurso (en lat. *compositio* o *structura,* cfr. 2.19).

Las figuras afectan a la expresión lingüística (figuras de dicción, en gr. *léxeos schémata,* en lat. *figurae elocutionis / figurae verborum)* o a las ideas (figuras de pensamiento: cfr. 2.18). En principio, las figuras deberían considerarse elementos de la *dispositio* (cfr. 2.8) aplicados a la *elocutio* (a la que pertenecen plenamente las figuras de dicción) y a la *inventio* (en cuyo ámbito se encontrarían las figuras de pensamiento, aunque tradicionalmente se las haya tratado dentro de la *elocutio).*

En el esquema general de la fig. 3, las ramificaciones de las figuras de dicción son tres, frente a las cuatro de las figuras de pensamiento. Cada rama corresponde, en ambos grupos, a una de las cuatro categorías modificativas, que designan otros tantos tipos de figuras y se corresponden con las operaciones comunes a los subtipos en los que esas mismas figuras se agrupan (cfr. fig. 8 y fig. 10).

Si en vez de poner en la base del esquema general del *ornatus* su bipartición en «palabras aisladas» y «grupos de palabras» se concediese el predominio tipológico a la acción de las cuatro categorías modificativas, los sinónimos y los tropos podrían adscribirse a las figuras de dicción (la observación es de Lausberg) como *sustituciones* de un 'término propio' (nótese que ya los tratadistas latinos más antiguos habían agrupado los tropos, pero siempre dentro del conjunto más amplio de las *exornationes verborum).*

En la fig. 8 se hallará un cuadro previo a las indicaciones analíticas.

A) *Figuras por adición*

Los procedimientos de la adición comprenden:

a_1) *la repetición,* que produce sucesiones de miembros iguales o distintos, ya por manipulación de la forma, ya por alteración de la función sintáctica o del sentido de las palabras repetidas;

a_2) *la acumulación* de miembros diferentes entre sí, coordinados o subordinados.

La coordinación es un procedimiento que no sólo une los miembros 'acumulados', sino también los 'repetidos'. Se presenta con dos variantes estructurales: el asíndeton y la síndesis.

El **asíndeton** es la ausencia de conjunciones coordinantes, y por ello es una figura de *detracción*. La **síndesis,** que es la unión mediante conjunciones coordinantes (copulativas: *y...*; disyuntivas: *o...*; adversativas: *pero...*; causales: *puesto que...* etc.) se realiza en el **polisíndeton,** en el que hay más de un conectivo, o en la unión de dos miembros mediante una única conjunción («armas *y* bagajes»; «el cómo *y* el porqué»)

Las uniones asindéticas y (poli)sindéticas pueden convivir en una misma estructura coordinada:

> vida, muerte y milagros
>
> *Le donne, e'cavalier, li affanni e li agi*
> («Damas y caballeros, sinsabores y placeres»)
>
> (Dante, *Purg.*, XIV, 109)
>
> *Uno, ninguno y cien mil.*
>
> (Pirandello)

En las enumeraciones (cfr. 2.17:[16]) se pueden conseguir efectos de lentitud progresiva y rítmica y de 'alargamiento' del último miembro: produce un agradable efecto oratorio (familiar en la lengua literaria) porque corresponde a una exigencia precisa del llamado «orden natural» de la *dispositio:* la colocación de los miembros de un discurso en progresión, desde el más breve al más largo (cfr. 2.8).

La configuración del polisíndeton es la de la anáfora (cfr. más adelante, [5]), que es la figura típica de la repetición.

a_1) *La repetición.* Los estudios actuales de lingüística textual la consideran una de las relaciones sintácticas en las que reside la cohesión del discurso. Los análisis pragmáticos de la interacción verbal construyen tipologías de las repeticiones para describir los pasos del juego comunicativo. Los efectos de la repetición de palabras, ya sean deliberados y con un propósito concreto, ya inconscientes, son objeto de la investigación lingüística y psicológica. La obligación de

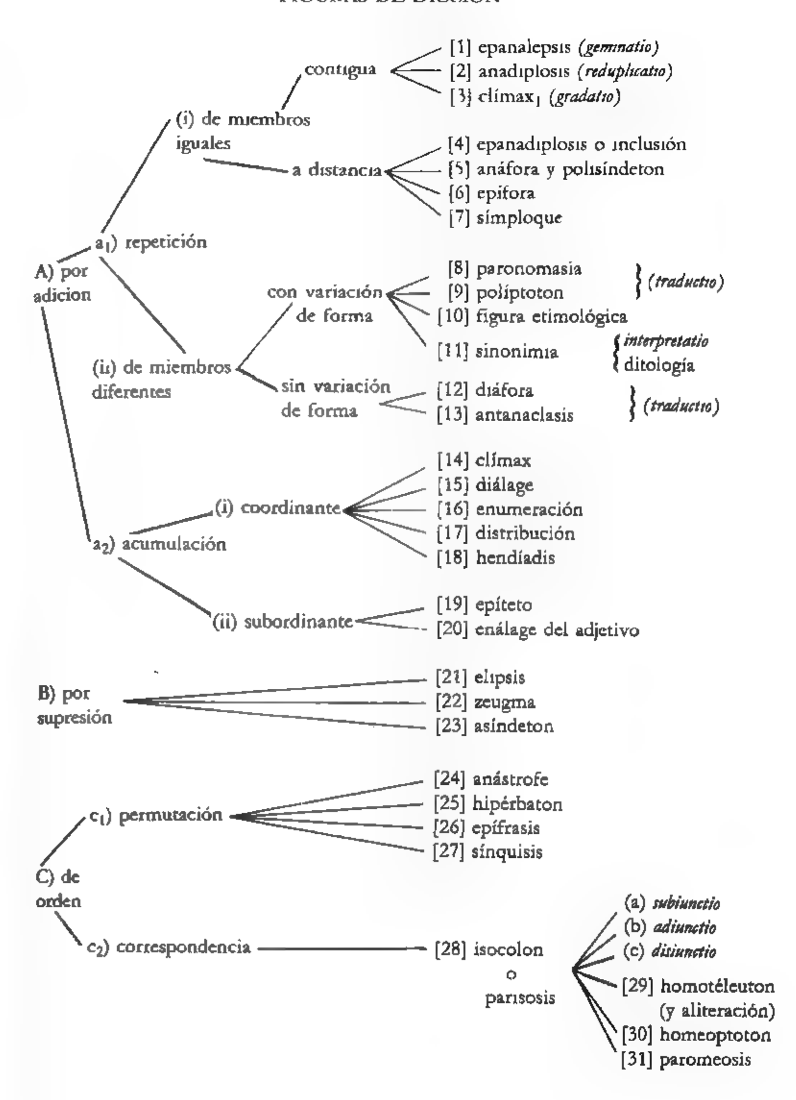


Figura 8.—Cuadro general de las figuras de dicción. Adaptación de la clasificación de Lausberg.

repetir se ha considerado una de las constantes del discurso poético; se concreta en las rimas, asonancias, cadencias rítmicas, aliteraciones, y en cualquier otra manifestación del paralelismo en todos los niveles de organización del texto.

A veces, la iteración de palabras y estructuras pasa de ser una «figura de dicción» (hecho o artificio fónico, rítmico, léxico, sintáctico) a ser la reproducción de un discurso, de partes de otros textos: es alusión, cita, imitación y parodia. Asume el aspecto de una huella de la memoria en las formas de auto-cita, a veces deliberada, pero a menudo inconsciente. Como tal ha sido estudiada la tendencia repetitiva de Virgilio, que se manifiesta en muchas formas retóricas (anáfora, estribillos, fórmulas rituales de la épica, etc.):

> sintagmas y versos enteros se repiten inconscientemente, palabra por palabra y ritmo por ritmo, procedentes a veces de pasajes de su obra o de obras de otros autores.
>
> (Sparrow 1931:61)

La historia del estilo poético de las lenguas clásicas y modernas es en gran parte la historia de los principios de la iteración, de la función que éstos desempeñan en la construcción del texto (Facchini Tosi 1983). En los estudios lingüísticos y literarios actuales se vuelve, con medios muy distintos, al terreno que examinaron las descripciones clásicas de las «figuras de la repetición» (cfr. Frédéric 1985).

En los modelos retóricos tradicionales, la forma, la función y el significado de las expresiones repetidas eran objeto de análisis en tanto contribuían a la eficacia de la argumentación, a la carga emotiva o al mérito estético del discurso. El número y la sutileza de las divisiones, la vaguedad de las definiciones y el solapamiento de subtipos y de figuras han terminado por hacer precarias las distinciones. Distinciones, para entendernos, insensibles a los mecanismos lingüísticos y psicológicos que hacen cambiar las formas y que son a menudo idénticos en más de una figura, esto es, en hechos discursivos reductibles a un solo patrón, pero llamados con nombres diferentes. Para estos hechos, los instrumentos tradicionales retórico-estilísticos se habían provisto de medidas, marbetes y continentes inadecuados por defecto o por exceso.

La nomenclatura clásica de las figuras de la repetición (que manifiesta de manera espectacular la obsesión clasificatoria, la *rage de nommer*, frontera fatal de la tradición retórica) es, históricamente, aún más diversificada de lo que dan a entender nuestras listas, que omiten algunas denominaciones coincidentes que hubiera sido superfluo recoger. Recuperar la nomenclatura clásica sirve, más que nada, para documentar y proporcionar una serie completa de marbetes eruditos que han estado en vigor hasta hoy en los estudios literarios.

Como mecanismo discursivo fundamental, la repetición (*repetitio*) se opone a la variación (*variatio*). Ambas pueden influirse mutuamente: la *variatio* puede modificar los procedimientos de la repetición (cfr. por ejemplo, la paronomasia y la sinonimia), y ésta a su vez puede intervenir en la colocación paralelística de elementos distintos entre sí; el ejemplo típico es la antítesis, que los modelos clásicos sitúan entre las figuras de pensamiento (cfr. 2.18:[8]) y el Grupo μ entre los metalogismos (entre los que se encuentra la repetición) obtenidos por la aplicación de los procedimientos de la 'adición repetitiva' (cfr. fig. 2).

Desde el punto de vista estilístico, la *variatio* aparece, en la normativa italiana y francesa, para «remediar» las repeticiones carentes de motivación retórica; no se preocupan de ello el inglés y el alemán, que no dudan en repetir las mismas expresiones en un texto, incluso a corta distancia, para prevenir la ambigüedad. El inglés, de hecho, manifiesta una marcada predilección por las estructuras reiterativas. Según Wandruszka (1975:104), «la omnipresencia de la Biblia y del estilo bíblico en un país protestante fue sin duda un factor importante, aunque ciertamente no el único, en la creación y consolidación de esta tendencia». Comparando los textos de la literatura de masas y del ensayismo inglés y americano con las correspondientes traducciones francesas, italianas y españolas, Wandruszka observa que a las construcciones repetitivas de los originales les corresponden variaciones sinonímicas en las traducciones. Y cuando éstas se mantienen «demasiado cercanas a la retórica continua y a la estilística repetitiva» de las lenguas anglosajonas («una retórica que en América tiene raíces muy profundas en el sermón puritano, en el discurso público de la democracia naciente», y que tiende a repetir las «palabras más pobres», con «buscada simplicidad y fingida ingenuidad»: *ibid.*, 110), tienen un algo de simplista, de «traducción del americano», que contrasta con la «variedad sutil y elegante», propiedad tradicional de la escritura cuidada en las lenguas neolatinas.

En el sistema de Lausberg, la repetición aparece como procedimiento de adición léxica y sintáctica (las repeticiones fónicas se

consideran fenómenos de «correspondencia» de formas y sonidos dentro de la categoría del «orden» y como hechos que conciernen a la *compositio;* los otros tipos de iteración aparecen como fenómenos secundarios en distintas figuras de dicción y de pensamiento). Las tres primeras figuras de dicción (epanalepsis o *geminatio,* anadiplosis o *reduplicatio,* clímax o *gradatio*) tienen en común el hecho de que las repeticiones se producen «en contacto», esto es, son contiguas, con la salvedad de las previsibles intromisiones de elementos que no modifican la estructura de base de las figuras individuales.

Las cuatro siguientes se caracterizan en cambio por la «distancia» entre los miembros repetidos; éstos «enmarcan» los segmentos de texto incluidos entre las repeticiones (como sucede en la epanadiplosis) o reaparecen de forma paralelística en las aperturas y en los cierres paralelos de grupos de palabras y de series de enunciados: así lo hacen, respectivamente, la anáfora y la epífora. La símploque en una combinación de ambas.

ADVERTENCIAS

1) Con la expresión *segmento textual,* que se usará de aquí en adelante en la definición de las figuras, se entiende una sucesión ordenada y coherente de palabras, delimitada sintáctica o métricamente: sintácticamente, como periodo, como frase compleja, como parte de frase (se prefiere por ello hablar de *enunciado,* dejando en la indeterminación la estructura gramatical de la frase); métricamente como estrofa, agrupación de versos, verso, miembro de éste, esto es *colon* (cfr 2.19).
2) Se dan las fórmulas de Lausberg para la descripción de la estructura de las figuras, que son tanto más valiosas y útiles para su reconocimiento cuanto menos rigurosas y decisivas son las definiciones de los manuales.
3) Se reenvía el capítulo 3 para la redistribución parcial de las figuras principales según los distintos niveles de análisis lingüístico.

[1] La **epanalepsis** o **geminatio,** «germinación» (gr. *epanálepsis,* «repetición», traducido al latín como *repetitio;* otro nombre griego es *palillogía,* en latín, *iteratio*) consiste en la duplicación (geminación) de una expresión, repitiéndola al principio, en el medio o al final de un segmento textual[71].

Al comienzo (configuración / xx..../):

[71] En lingüística, se llama *geminación* al «refuerzo de una articulación consonántica prolongando la duración y aumentando la intensidad». A veces, el fenómeno recibe también el nombre de *reduplicación,* aunque no sea la repetición de la misma consonante» (Dubois *et al.,* 1979:132).

En verdad, en verdad os digo... (*Amen amen* dico vobis...)

Ben son, ben son, Beatrice
(*«Soy yo, soy yo,* Beatriz»)
(Dante, *Purg.,* XXX, 73)

Double, double toil and trouble
(*Macbeth,* acto IV, escena I)

¡Atención! ¡Atención!

En el medio (configuración / ...xx.../):

La ratio, el logos, no tiene buena prensa, *lo sé, lo sé,* en nuestro mundo patético, destemplado, teatral y gratuitamente abstraído, o distraído[72].
(Gadda, TeO 60)

Se acercaban a ellas sigilosamente en los botes y luego *rápido, rápido* remaban.
(Neruda, *Infancia,* I.28)

Al final (configuración / ...xx/):

...ma la figlia / del limo lontana, / la rana, /canta nell'ombra più fonda, / *chi sa dove, chi sa dove!*
(«... pero la hija / del limo lejana, / la rana, /canta en la sombra más honda / *no se sabe dónde, no se sabe dónde!»)*
(D'Annunzio, *La pioggia nel pineto,* 90-94)

Con gran dolor y gran pesar de todos / la chusma guarda el blanco *a fuera a fuera.*
(L. de Zapata, Cant 3; cit en Patón, 98)

Tra il cantico sonoro / il tuo tintinnio squilla, / voce argentina: *«Adoro / adoro»* Dilla, dilla / la nota d'oro.
(«Entre el cántico sonoro / tu tintineo repica, / voz argentina: *"Adoro / adoro".* Dila, dila / la nota de oro»)
(Pascoli, *Alba festiva,* 10-14)

En este último ejemplo, las delimitaciones rítmicas no coinciden con las sintácticas. La epanalepsis *adoro, adoro* se encuentra al final de un segmento sintáctico y en el medio de un segmento rítmico superpuesto que contiene otra epanalepsis adyacente a la primera: *dila, dila.* Esta última es del tipo

[72] *Abstraído... distraído:* paronomasia (cfr 2-17:[8])

/...xx.../ respecto de la estructura rítmica, y del tipo /xx.../ respecto de la sintáctica.

Entre los miembros repetidos se admite la interposición:

(i) de incisos (vocativos, interjecciones, adverbios, frases parentéticas, etc.):

> *Quema,* muchacho, *quema*
> (título de una película de F. Di Leo)

> *Sensemayá,* la culebra *sensemayá*
> (Sensemayá, Canto para matar una culebra, Inti-illimani 8)
> Nicolás Guillén

> ¿... si *la juventud,* ¡ay! *la juventud* murió?
> (Leopardi, *Le ricordanze,* 135)

> *Me voy,* amor, *me voy,* pero me quedo, / pero me voy, desierto y sin arena, / adiós, amor, *adiós* hasta la muerte.
> (Miguel Hernández, *Yo se que ver y oír a un triste,* 13-14)

(ii) de cualquier elemento gramatical unido sintácticamente a uno de los dos miembros:

> *Humano,* demasiado *humano* (*«Menschlich,* zu *menschlich»)*
> (Nietzsche)

> Pero *el oro* de San Marcos, al menos, *el oro* ¿dónde lo tiene?
> (Morante, PCBA 80)[73]

Nuestras escuetas anotaciones acerca de la estructura de este primer tipo de repeticiones no dicen nada sobre su uso efectivo, sobre los propósitos que cumplen ni sobre los efectos que producen o pueden producir. Baste aquí subrayar, sin pretender siquiera localizarla, que su difusión es ilimitada en todo tipo de discurso, y que la *geminatio* es más frecuente al comienzo de enunciados (cfr. también las adiciones a la conclusión del punto siguiente [2]).

[2] La **anadiplosis** o *reduplicatio* (gr. *anadíplosis, epanadíplosis,* «reduplicación»; *epanastrofé,* «retorno») es la repetición de la última parte de

[73] Además del sintagma *de San Marco,* se ha introducido el inciso *al menos*

un segmento (sintáctico o métrico) en la primera parte del segmento siguiente (configuración:... x / x...):

> A veces como enfermeros y a veces como pacientes, asistimos, impacientes, a nuestros grandes *enfermos: enfermos* de esa extraña y a veces temible enfermedad que es, justamente, su propia grandeza
> (Gadda, TeO 146)

> Yo iba vestido de poeta, de riguroso *luto, luto* por nadie, por la lluvia, por el dolor universal.
> (Neruda, *Infancia,* L. 25)

> un campo de gravitación uniforme produce los mismos efectos que las *fuerzas inerciales, fuerzas* que podemos calcular de manera directa.
> (Sciama, *Rel. gen.,* 55)

> La primera fase, «La alegría», era elemental, pero a la vez *destructora, destructora* del ordenado discurso convencional en el acto mismo de enunciar núcleos de verdad poética sin residuos.
> (Contini, AE 146)

Lausberg (1969:136-138) lista, y comenta con sutileza, una tipología minuciosa en la que distingue entre la repetición apositiva y la repetición «sintácticamente integrada» en el segundo segmento (en nuestros ejemplos, el primero, tercero y cuarto serían del segundo tipo y el segundo, del primero). La repetición apositiva, a menudo con forma de oración relativa (llamada precisamente «apositiva»), es un patrón muy difundido en el discurso ordinario hablado y escrito, si bien se la considera un factor enfático no siempre oportuno ni agradable. Puede proporcionar claridad, pues ayuda a hallar el hilo del discurso en los enunciados extensos como ocurre cuando entre las dos repeticiones se introducen una o más frases subordinadas y, en ocasiones, también incisos o glosas:

> Las consideraciones anteriores señalan *una vía* para trazar la característica exterior de la dínamo, *vía que* no es, por lo común, la más conveniente.
> (Bottani / Sartori, E 254)

> [la sátira] no excluye [...] un fuerte componente de *ambivalencia,* esto es, la mezcla de atracción y repulsión que alberga todo satírico verdadero respecto del objeto de su sátira. *Ambivalencia* que, aunque contribuye a dar mayor riqueza y profundidad psicológica a la sátira, no constituye por ello el instrumento de un conocimiento poético más dúctil.
> (Calvino, UPS 157)

Estos dos pasajes, que deberían estar más adelante, junto a los ejemplos (el penúltimo y antepenúltimo de este apartado [2]) que ilustran la posibilidad de intercalar partes de texto entre los miembros de una anadiplosis, tienen una configuración anafórica ([5]), entendida ésta como forma general y típica de la repetición, como un «re-tomar» elementos presentes en el texto. Podemos hablar de anadiplosis tanto en al primer caso, en el que la completiva *para trazar...* le es indispensable al primer miembro, como en el segundo, en el que la glosa *esto es...* se interpone *parentéticamente* entre los dos segmentos textuales: como no forma parte de ellos, su supresión restauraría una anadiplosis en su forma más simple.

La *reduplicatio* puede obtener el efecto argumentativo que Perelman asigna a las «figuras de orden»: fijar, mediante la insistencia, una idea ya formulada:

> Él [Gregorio Magno] tenía encadenada la fuerza de la imaginación [...]: y en él se encarnaba de la manera más simple *el poder del espíritu, el poder de un espíritu que,* al exponer su propia vida, adquiere poder sobre la vida...
>
> (Auerbach, LLP 97)

> Queríais tenerlos dedicados a la búsqueda de la *perfección. Una perfección que* es absurda, porque el muchacho oye siempre las mismas cosas hasta la saciedad, y, mientras tanto, crece. Las cosas se quedan igual, pero él cambia.
>
> (Scuola di Barbiana, LP 17)

Literariamente, los efectos son múltiples (y, obviamente, no pueden agotarse). Como elemento y, al mismo tiempo, emanación del énfasis, este tipo de anadiplosis actúa como un refuerzo temático y rítmico. En contextos de gran intensidad conceptual o visionaria, por ejemplo, acentúa la solemnidad, la sugestión evocativa, etc., y distribuye armónicamente los intervalos y la duración de las unidades rítmicas tanto en prosa como en poesía:

> et vidimus *gloriam* eius, *gloriam* quasi unigeniti a patre, plenum gratiae et veritatis.
>
> (*Juan,* I, 14)

> Y dicen *tristezas, / tristezas* de amores / de antiguas leyendas.
>
> (Machado, *Soledades,* VIII)

> Pies cansados de las largas errancias / y *un dolor, un dolor* que remuerde y se afila.
>
> (Neruda, *Sensación de olor,* 7-8)

> la angustia de la perdida condición *de cosa, de la cosa* que no conocía ni progreso ni decadencia [...] una transformación que implicaba innumerables *modos de dolor, esos modos* que tú conoces profundamente.
>
> (Manganelli, RV 41)

La segunda repetición (además de admitir variaciones mediante interposiciones o epítetos, como en los ejemplos precedentes) puede ser sinonímica. Ésta es la solución predominante cuando se pretende aligerar la escritura y enriquecerla además con información suplementaria, o intensificar e incluso modificar parcialmente el sentido acumulado en la primera aparición:

> en el campo los ruidos se funden y forman *una corriente, una onda* que entra y sale por la ventana con un movimiento perezoso y obsesivo
>
> (Maraini, BBA VII)

> Busco *un cabo, una punta* que me ponga en la mano el hilo de las cosas.
>
> (*Ibid.,* VIII)

La anadiplosis produce a veces una estructura quiasmática (2.18[11]); en el ejemplo siguiente, la correspondencia especular de los cuatro elementos del quiasmo está señalada en negrita y en cursiva: los miembros de la anadiplosis:

> *Bien se te emplea, buen rey / buen rey, bien se te empleara.*
>
> (Romance *Paseábase el rey moro,* 26)

Hay una presencia abundante de políptotos (que se producen cuando la repetición cambia la función sintáctica de partida: cfr. más adelante en n [9]). Los tres ejemplos siguientes son ejemplos de variación mediante políptoton en los que se observa también la concatenación característica del clímax (cfr. n [3]) y, más precisamente, del tipo cuya base estructural es una anadiplosis:

> profusión [en Foscolo] de adjetivos patronímicos griegos para todos los cementerios *de la memoria: la memoria* de Assaraco, transmitida hasta la consumación de los siglos por una sucesión de sacerdotisas arpegiantes...
>
> (Gadda, TeO 195)

Y de forma dialógica:

Cuando vuela, el hombre realiza su máxima aspiración ascentral, la de la *Asunción*. ¿*Asunción* de primera clase o turística?

(Flaiano, FE 39)

Como en la epanalepsis, también pueden interponerse uno o más elementos entre los dos miembros de la epanadiplosis:

Me voy [...] / hacia el cielo nublado de este marzo / en que *el ciclo de la vida* está cumplido. / *el ciclo de la vida* que ahora empieza / para ti.

(Vitier HP: *Con la ola*, 1-5)

Al terminar mi paciente recomposición, se me apareció como *una biblioteca* menor, signo de la mayor desaparecida, *una biblioteca* hecha de fragmentos, citas, periodos incompletos, muñones de libros.

(Eco, NR 502)

La serie siguiente de anadiplosis ilustra los tipos sintácticos principales considerados hasta ahora:

Son, por ejemplo, los conceptos *de ley* y *de culpa* los que Kafka reformula desde una perspectiva inquietante, angustiosa. *Una ley* no expresa, impuesta por un poder caprichoso, omnipresente y huidizo; *una culpa* que no se origina en actos concretos, en violaciones de normas por otra parte inexistentes: *culpa que* también las víctimas de la ley *reconocen*, y que *reconocen* como inexpiable...

(Segre, DM 182-183)

Los análisis de los rétores antiguos y modernos reconocen imprecisas y amplias áreas de intersección entre la *geminatio* y la anadiplosis. La descripción de Lausberg, que se ha seguido aquí en líneas generales, es la única que ofrece criterios estables de reconocimiento basados en las estructuras gramaticales de las partes del texto. Nuestro retículo analítico, de trama más ancha que el del sistema de Lausberg, ha dejado escapar muchas subdivisiones, a pesar de conservar la orientación 'gramatical', con sus ventajas e inevitables limitaciones. Se ha ofrecido, por tanto, una visión menos flexible de unos hechos cuyas valencias retóricas y estilísticas son notablemente más acusadas y densas de lo que aquí se ha hecho aparecer. Hasta el punto de volver con renovado interés al tratamiento del viejo Fontanier, para el que «la repetición consiste en usar más de una vez los mismos términos o la misma construcción, ya sea, simplemente, para adornar el discurso, ya para expresar la pasión con más fuerza y energía» (FD 329). La anáfora (aquí en [5]) y la epífora (aquí en [6]), que se han ejemplificado brevemente, encabezan las figuras de repetición; viene después la *reduplicación* propiamente dicha (esto es, la epanalepsis o *geminatio*) que consiste en la duplicación «en el mismo miembro de la frase, de una palabra de mayor

interés o que expresa la pasión con más fuerza». La *anadiplosis* se produce cuando «al comienzo de un miembro de la frase se repite una palabra del miembro precedente» (FD 330). Difiere de la *geminatio*, que se produce en un único miembro, por extenderse a *dos* miembros de la frase y porque «nace de la reflexión (la insistencia favorece el surgimiento de una idea que no ha podido encuadrarse en la primera frase)»; la *geminatio*, en cambio, tendría orígenes y causas puramente emotivas. Tras tratar la *concatenación* (cfr. aquí en [3]), Fontanier menciona un tipo particular de repetición que los rétores, por lo general, no consideran. De este procedimiento en un feliz hallazgo, la característica de presentar el objeto como «sin límite ni medida». Uno de los ejemplos está extraído de un pasaje satírico de Voltaire contra un escritor voluntarioso y de escasa inventiva:

Il *compilait, compilait, compilait:* / On le voyait sans cesse *écrire, écrire...*

Estas son las series repetitivas de las cancioncillas infantiles y de los cuentos populares (*anduvo y anduvo y anduvo, y anda que te andarás...*), de las narracciones orales de cualquier género, de la conversación cotidiana. A diferencia de lo que ocurre con otros usos trivializados, la difusión ilimitada del fenómeno no consigue destruir la carga expresiva de la insistencia. Pues la insistencia, al igual que el silencio, tiene, evidentemente, una gran capacidad figural. Estas son también las repeticiones de la epopeya:

¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas!
¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!

(Romance de la muerte del príncepe de Portugal)

Si una tipología de la insistencia fuera factible, estaría unida a un censo de las situaciones comunicativas y de sus correspondientes géneros discursivos. Ejemplificaremos brevemente un único tipo, el de la repetición triple como ingrediente de una invectiva (sublime, en este caso):

Quelli ch'usurpa in terra *il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio* che vaca / ne la presenza del Figliuol di Dio.
(«Quien en la tierra *mi lugar* usurpa / *mi lugar, mi lugar* que está vacante / en la presencia del Hijo de Dios». Trad. de L. M. de Merlo)

(Dante, *Par.*, XXVII, 22-24)

que ha de ponerse junto al de *Jeremías* (7, 4):

Templo del Señor, templo del Señor, templo del Señor es éste.

Bibl.

Se podrían citar también las imprecaciones, las invocaciones, los conjuros. En lo que concierne al número de las repeticiones, la repetición predicativa admite series ilimitadas en cualquier situación y tipo de texto.

[3] De **clímax** (helenismo del latín y del castellano, con el significado original de 'escalera') o **gradatio** (en latín, 'escalón') hay que distinguir dos esquemas distintos, el primero más antiguo y el segundo más reciente, que indicaremos, por comodidad, con los subíndices 1 y 2 respectivamente. El **clímax₁** tiene la estructura de una anadiplosis continuada (...x/x...y/y...) y consiste en «proceder por escalones», deteniéndose en cada uno, como decía Quintiliano[74], antes de subir el escalón siguiente. La nueva subida (en latín *ascensus*) y, al mismo tiempo, la señal de la parada están indicadas todas y cada una de las veces, esto es, en cada enunciado o segmento, por la repetición de la última expresión, que se convierte así en la primera del enunciado siguiente:

> Noi siamo usciti fore / del maggior corpo al ciel ch'è pura *luce: // luce* intellettual, piena *d'amore / amor* di vero ben, pien di *letizia; / letizia* che trascende ogne dolzore.
> («Hemos salido ya [...] / del mayor cuerpo al cielo que es *luz* pura: / *luz* intelectual, plena de *amor; / amor* del cierto bien, pleno de *dicha, / dicha* que es más que todas las dulzuras». Trad. de L. M. de Merlo)
>
> (Dante, *Par.*, XXVII, 38-42)

> No ay amores sin *servicio/ Servicio* sin *esperança / Esperança* sin *mudança* / Ni *mudança* sin indicio.
>
> (Anónimo, cit. en Patón, 100)

> Dudamos de que los poetas con título de sublimes consigan serlo siempre en la intención y *en el producto: en el producto,* o lo que es lo mismo, *en el verso. Versos,* los van vertiendo: *buenas intenciones* no les faltan. *De buenas intenciones,* se dice, está empedrado el infierno.
>
> (Gadda, TeO 64)

Una gradación continua, de ida y vuelta, y, en consecuencia, circular, es la estructura de muchos pensamientos confucianos. El elemento estructural constitutivo del proceder 'por estaciones' es el enlace en cadena producido por la sucesión de reduplicaciones. Otros nombres latinos de este tipo de *clímax* son, de hecho, *conexio* («conexión, enlace») y *catena,* de donde proceden las denominaciones italiana *(concatenazione),* francesa *(concaténation)* y española *(concatenación).*

Se han buscado analogías y correspondencias entre esta figura y la realidad física y mental, siempre que el principio de la concatenación se manifiesta mediante la permanencia —inmutable— de un elemento en un nuevo proceso en el que otro elemento se convierte en el punto de partida de un fenómeno, estado, modo de ser, etc., sucesivo, a su vez dispuesto para perpetuar la secuencia evolutiva.

El principio del enlace por contacto entre unidades iguales (esto es, por la misma unidad repetida) está también en la base de la doble función desempeñada por cada uno de los componentes de la cadena de «el que caza y es a su vez cazado»: condición típica del orden natural[75], del que son alegorías populares (2.18:[24]) los apólogos y cuentos que ponen en escena la progresión de «quién es más fuerte» y la circularidad, inevitable y simbólica, del resultado: como el cuento del picapedrero que, agobiado por el sol, quiere ser el sol; cuando se convierte en sol, le vence una nube; cuando se cambia en nube, le deshace una montaña; cuando se cambia en montaña, siente que le golpea «uno que es verdaderamente más fuerte que la montaña, y por tanto, debe ser el más fuerte», y queriendo ser «el más fuerte» se encuentra de nuevo como picapedrero. O bien el juego de «la criada espanta al perro, el perro espanta al gato, el gato espanta al ratón, el ratón espanta a la criada».

En el plano argumentativo, la gradación en cadena intenta lograr el consenso garantizando el acuerdo punto por punto. En el plano lógico y dialéctico equivale a la configuración del *sorites,* cadena de silogismos en la que la conclusión de cada uno de ellos constituye la premisa del siguiente.

Los estudios de etnolingüística, que analizan los modos de organizar la información en las distintas lenguas, al examinar las típicas formas repetitivas, han observado que lo que «a primera vista puede parecer simplemente [...] una redundancia del texto oral, revela una estrategia precisa de la información»; se encuentran ejemplos característicos en las lenguas amazónicas, en las que «el hilo del discurso narrativo parece avanzar no de manera lineal [...], sino helicoidal: cada proposición confirma en parte la información aportada por la frase precedente y aporta un fragmento de información nueva» (Cardona 1976:232).

En la acepción menos antigua (indicada en la fig. 7 como **clímax₂** y clasificada entre las figuras de la acumulación en [14]), el *clímax* o *gradatio* es una sucesión de palabras que amplifican o atenúan progresivamente las ideas comunicadas. Se trata de una intensificación gradual, tanto si se presenta como un «ascenso» o como un «descenso» **(anticlímax).**

[74] *Int. Orat.,* IX, 3, 54.

[75] Hábilmente evocada por Manganelli (RV 74-75).

Ejemplos de clímax ascendente:

Acude, corre, vuela, / traspasa la alta sierra, ocupa el llano.

(Fray Luis de León)

¿Veloz? Es un cohete, una exhalación, un rayo.

Ejemplos de anticlímax o gradación descendente:

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada

(Góngora, *Mientras por competir...*, 14)

la victoria, la felicidad, la fatiga, un principio de sueño, / y la gente muriendo entre los pantanos.

(Borges, OM: *Página para recordar al coronel Suárez*, 24-25)

El clímax$_2$ es el tipo y la figura de la «acumulación coordinante» (cfr. más adelante en a_2(i)). Cuando el carácter está marcado, como en los tres últimos ejemplos, por la recurrencia de un mismo elemento (*demasiado...; en...; menos que...*), la gradación presenta el esquema de la anáfora (cfr. [5]). Si la progresión semántica engloba, en cada uno de los miembros que se suceden, una parte del sentido de los precedentes, la *gradatio* se convierte en un hecho de sinonimia (cfr. [11]). La estructura anafórica o el carácter de variación sinonímica (o ambas cosas a la vez) son, por tanto, las condiciones que permiten considerar el clímax$_2$ y el anticlímax como figuras de repetición.

[4] La **epanadiplosis** o inclusión, o también ciclo (gr. *epanadíplosis, prosapódosis, kýklos;* lat. *inclusio, redditio*), es la repetición de una o más palabras al comienzo y al final de un segmento textual (configuración: /x...x/):

Fueron creadas por mí estas palabras / con sangre mía, con dolores míos / *fueron creadas.*

(Neruda, *Final*, en *Crepusculario*)

Y 10: *gusta* a la gente que *gusta.*

(eslogan publicitario)

Mañana le abriremos, respondía / para lo mismo responder *mañana*
(Lope de Vega)

Zarza es tu brazo si lo tiento, *zarza,* / *ola* tu cuerpo, si lo alcanzo, *ola,* / *cerca* una vez, pero un millar no *cerca.* / *Garza* es mi pena, esbelta y triste *garza,* / *sola* como un suspiro y un ay, *sola,* / *terca* en su error, y en su desgracia *terca.*
(Miguel Hernández, *Fuera menos penado si no fuera*, 9-14)

Si la función sintáctica no es la misma en las dos repeticiones (lo que sucede con frecuencia), se obtiene un *políptoton* con la estructura de la epanadiplosis:

Pero el *teatro* es hoy sólo posible como ambiguo reflejo del *teatro*
(Flaiano, FE 44)

ese hombre no sólo conoce la explicación y el orden, sino que la propia e indiscriminada mezcla es el orden y la explicación *del hombre.*
(Marías, TLA 87-88)

el *mundo* es cruel con esa masa oscura a la que se da el nombre de pobres, de degradados, y la masa oscura intenta a su vez serlo *con el mundo.*
(Corti, VNE 70)

Nótese también, en el último ejemplo, el políptoton de la repetición: *con esa masa oscura... y la masa oscura,* anadiplosis con una aposición relativa *(a la que se da...)* interpuesta.

La epanadiplosis es la figura de la «repetición a distancia». Las partes del enunciado que se intercalan entre los términos repetidos asemejan este tipo de repetición al de la símploque (2.17:[7]).

El esquema de la inclusión puede ser variado. En los enunciados siguientes, hay una variación del tipo /x...x.../ en el pasaje de Gadda; la estructura 'regular' está ejemplificada en un segmento que hemos sacado del anterior mediante la inversión de las dos últimas palabras:

las *infinitas* connotaciones de un *infinito* catálogo
(Gadda, TeO 94)

las *infinitas* connotaciones de un catálogo *infinito*

Una combinación de inclusión y gradación según la fórmula /x... y/ y...x/ produce un quiasmo perfecto (cfr. 2.18:[11]):

la razonada y premeditada certidumbre de que la máquina, esclava infatigable, *duplicará* su obra *en la unidad de tiempo* de ejecución. *en la unidad de tiempo* que huye, la hora, el día, *duplicará* el provecho que se le exige, trabajo y dinero

(Gadda, TeO 216)

[5] La **anáfora** es una repetición (gr. *anaphorá, epanaphorá,* «referencia» / «repetición»; *epibolé: epí* «encima» y *bállo* «pongo», sinónimo, por tanto, de 'fuerza expresiva' y de 'ornamento'; lat., además del helenismo *anaphora:* los calcos *relatum, relatio* «referencia» y *repetitio* «repetición») de una o más palabras al comienzo de enunciados sucesivos, o de sus segmentos (configuración: / x... /x...).

Respecto del tipo de relación textual ya señalada (cfr. 2.13 y nota 42), el procedimiento del que se ocupa la retórica puede considerarse un 'caso particular'; por lo demás, el significado mismo del helenismo que designa ambos objetos de estudio reenvía tanto al ámbito de los estudios sobre la «referencia», y, en particular, de los distintos modos con los que un texto puede referirse a cualquier entidad ya mencionada en el texto, como a uno de los procedimientos mediante los cuales se puede «hacer referencia», esto es, la repetición de palabras.

Ejemplos:

Yo soy quien libre me vi / *yo*, quien pudiera olvidaros, / *yo* soy el que por amaros / estoy, desque os conocí, / *sin* Dios, *sin* vos y *sin* mí.

(Jorge Manrique, Glosa a *Sin Dios, sin vos y sin mí*)

Ma *Virgilio* n'avea lasciati scemi / di sé, *Virgilio* dolcissimo patre, / *Virgilio* a cui per mia salute die'mi.
(«Mas *Virgilio* privado nos había / de sí, *Virgilio*, dulcísimo padre, / *Virgilio*, a quien me dierán por salvarme». Trad. de L. M. de Merlo)

(Dante, *Purg.*, XXX, 49-51)

el sueño / *de tus* fuentes de mármol, el murmullo / *de tus* cantoras gárgolas risueño, *de tus* blancas palomas el arrullo...

(Machado, *Soledades*, X)

Una voz *sin* tregua, *sin* ritmo, *sin* mudanza, *sin* comienzo, *sin* conclusión, *sin* atención, *sin* destinatario, ¿no es precisamente ésta tu propia voz?

(Manganelli, RV 91)

Eran las mujeres las que habían conservado las cartas, *eran las mujeres* mis interlocutoras más valiosas [...] *Hablaban* las mujeres de «El último frente», *hablaban* como protagonistas.

(Revelli, AF XVII)

Tampoco en el caso de la anáfora ha de tomarse la 'repetición' en sentido estricto, como repetición exacta, ya que son posibles las variaciones del políptoton ([9]), la paronomasia ([8]) y la sinonimia ([11]). *Epibolé* era el nombre de la anáfora sinonímica, y respondía al principio de la *variatio* (cfr. aquí 2.17:a_1):

Mira / quanto è 'l convento de le bianche stole! / *Vedi* nostra città quant'ella gira.
(«¡Mira / el gran convento de las vestes blancas! / *Ve* cómo abre su círculo este reino!». Trad. de L. M. de Merlo)

(Dante, *Par.*, XXX, 128-130)

Recuerdo las carretas de tierra [...] / *Recuerdo* el Almacén de la Figura [...] / *Recuerdo* un tercer patio [...] / *Guardo memoria* del pistoletazo de Alem en un coche cerrado.

(Borges, LC: *Buenos Aires*, 13-15)

La anáfora y el clímax se encuentran a menudo unidas como progresiones semánticas:

lo que importa es disponer de 'material humano' *que padezca, que se pliegue, que acepte incluso el ir a una masacre. Será después la vida* en primera línea, *será después la vida* en el frente la que disparará el resorte de la rabia y de la emulación.

(Revelli, MV, I, CI)

donde es anafórica la recurrencia del relativo *que* y los predicados están en gradación: *padezca, se pliegue, acepte,* etc. Una nueva anáfora es la repetición de *será después la vida...*

La anáfora como desarrollo de una anadiplosis [2]:

siento las mismas cosas en la misma / hora del día o de la abstracta *noche.* / *Cada noche* la misma pesadilla, / *cada noche* el rigor del laberinto.

(Borges, LC: *Eclesiastés 1-9*, 17-20)

Y *se espera. Se espera. Se espera* a que caiga la deseada noche...

(Marías, TLA 136)

La anáfora es típica de las plegarias, las invocaciones, los conjuros, además de las cantinelas y de los estribillos infantiles. Como figura de la insistencia, la forma anafórica parece confirmar lo que ya ob-

servó a propósito de la epanalepsis ([1]) sobre la preferencia por la repetición al comienzo de los enunciados.

Un ejemplo de plegaria anafórica:

> Dona a ciascuno la sua parte: / *al* prato l'erba, / *al* fosso la primula, / *al* cipresso la bacca. / [...] *Ad ogni* muro la sua lucertola, / *ad ogni* tegola il suo muschio, / *ad ogni* vicolo il suo gatto, / *ad ogni* gatto il suo gomitolo. / *Ad ogni* attesa il suo ritorno, / [...] *ad ogni* morto tua vita.
> («Da a cada cual su parte: /*al* prado la hierba / *al* foso la prímula, / *al* ciprés la baya. / [...] *A cada* muro su lagartija, / *a cada* teja su musgo, / *a cada* callejón su gato, / *a cada* gato su madeja / *A cada* espera su retorno, / [..] *a cada* muerto, tu vida»)
>
> (Zarri, PG 30-31)

Tienen estructura anafórica el *Cantico di Frate Sole* de San Francisco de Asís, muchas de las *Laudi* de Iacopone da Todi y muchos tercetos de Dante. Tiene una estructura anafórica, por citar un ejemplo más de entre los innumerables de prosa y poesía, *La Historia* de Montale, con la repetición insistente del tema:

> *La historia* no se desenlaza / como una cadena / de eslabones ininterrumpida / [..] / *La historia* no contiene el antes y el después / [...] / *La historia* no es producto / de quien la piensa y tampoco / de quien la ignora. *La historia* / no se abre paso, se obstina...

Como se verá en la conclusión de esta sección, la anáfora es la manifestación más evidente del paralelismo.

El **polisíndeton** —coordinación mediante conjunciones recurrentes— es también un procedimiento anafórico (ya mencionado al comienzo de este apartado 2.17:A). En las lenguas que tienen conjunciones enclíticas (esto es, átonas y unidas a la palabra que las precede de manera que forman con ella una unidad acentual: en latín *-que, -ve;* en griego *te*), el polisíndenton adquiere la configuración de la epífora ([6]): «tectum*que* larem*que* / arma*que* Amyclaeum*que* canem Cressam*que* pharetram» (Virgilio, *Geórgicas*, III, 344-345), en la traducción castellana (*«y* la casa *y* el hogar *y* las armas *y* el perro Amicleo *y* la aljaba cretense») el polisíndeton es anafórico.

Es obvio que el polisíndeton, como esquema sintáctico, se encuentra en todo tipo de comunicación lingüística, al igual que la coordinación asindética. Un muestreo de ambos procedimientos podría evidenciar la diferencia de efectos retórico-estilísticos obtenidos al usar alternativamente uno y otro. En la lengua literaria, la

frecuencia relativa de cada uno de los dos tipos puede caracterizar y distinguir el estilo de un escritor o de una obra. Por ejemplo, el discurso de Manganelli en RV se presenta como una larga serie de cadenas anafóricas polisindéticas que se apoyan a su vez sobre las repeticiones de *Y por tanto...*, que forman el polisíndeton de base y que contienen, en su interior, vertiginosas sucesiones de asíndetos. Ejemplo de coordinación polisindética de frases:

> *Y por tanto* pararéis. Y cuando estéis parados unos minutos oiréis un ruido leve, *y* empezaréis a preguntaros: ¿un ruido *o* una voz? *¿Y* de qué *o* de quién? *¿Y* cómo describirlo?
>
> (Manganelli, RV 7)

en el que se observa la mezcla del polisíndeton denominado copulativo (*y... y...*) con el disyuntivo (*o...*).

Polisíndeton de miembros de frase:

> ma per acquisto d'esto viver lieto / *e* Sisto e Pio e Calisto e Urbano / sparser lo sangue dopo molto fleto.
> («Mas por lograr este vivir gozoso / Sixto y Urbano y Pío y Calixto / tras muchos sufrimientos [su sangre] vertieron». Trad. de L. M. de Merlo)
>
> (Dante, *Par.*, XXVII, 43-45)

> sì ch'io mi credo omai che monti *et* piagge / *et* fiumi *et* selve sappian di che tempre / sia la mia vita...
> («tanto que monte *y* llano *y* selva y río / imagino sabrán cuál es el temple / de esta vida...». Trad. de J. Cortines)
>
> (Petrarca, *Canz.*, XXXV, 9-11)

Polisíndeton en la coordinación de frases de distinta estructura y de sus componentes:

> Tu vuogli udir quant'è che Dio mi puose / ne l'eccelso giardino / [...] // *e* quanto fu diletto a li occhi miei, / *e* la propria cagion del gran disdegno, / *e* l'idioma ch'usai e che fei.
> («Quieres oír cuánto hace que me puso / Dios en el bello Edén / [...] // y cuándo fue el deleite de mis ojos, / y la cierta razón de su ira, / y el idioma que usé y que intenté». Trad. de L. M. de Merlo)
>
> (Dante, *Par.*, XXVI, 109-115)

Polisíndeton seguido de asíndeton, en dos series anafóricas (*y... y... y... / en... en... en...*):

> Ahondaré en la tiniebla divina [...], *y* al ahondar se perderá toda igualdad *y* toda desigualdad, *y* en este abismo mi espíritu se perderá a sí mismo, *y* no conocerá ni lo igual ni lo desigual, ni ninguna otra cosa: *y* se olvidarán todas las diferencias, // estaré *en* el fundamento simple, // *en* el desierto silencioso en el que jamás se vio diversidad, // *en* lo íntimo donde nadie jamás se halla en lugar propio[76],
>
> (Eco, NR 503)

[6] La **epífora o epístrofe** (gr. *epiphorá*, «llevar además» «conclusión»; *epistrophé*, «conversión»; *antistrophé*, «volverse atrás»; de donde proceden los calcos latinos» *desitio, conversio, reversio*) es la figura especular de la anáfora, pues consiste en la repetición de una o más palabras al final de los enunciados sucesivos (o de sus segmentos) (configuración: / x.../ ...x/):

> Ausencia *de sentido:* destrucción *del sentido*, pérdida *del sentido*, comprobación de que en ningún momento ha habido huella, indicio, síntoma *de sentido*.
>
> (Manganelli, RV 91)

> los pies desnudos *dicen*, / la bata de paloma *dice*, / los ojos que no miran, que no miran *dicen*, / mirándome [...]: yo soy
>
> (Vitier, HP: *Una niña*, 30-33)

> Por el amor naci / *en un arenal* / Pobres pinos, y lugares desolados, / me esperaban, con amor, *en un arenal*.
>
> (Vitier, HP: *Nupcias*, 1-5)

Y volviendo al pasaje de Auerbach ya citado entre los ejemplos de [2]:

> el poder de un espíritu que, al exponer la *vida*, adquiere poder sobre la *vida*...
>
> (Auerbach, LLP 97)

Las anáforas y epíforas construyen paralelismos típicos de la prosa oratoria. Como figuras características de la insistencia deprecatoria, se encuentran abundantemente en las invocaciones, en las imprecaciones, en las plegarias. Son también epíforas las exclamaciones *(alleluia)*, las invocaciones *(ora pro nobis)*, las fórmulas conclusivas

[76] El pasaje muestra el paralelismo en varios niveles (sintáctico, léxico, rítmico, temático), como en la mejor tradición del estilo bíblico.

(amen), que se repiten como estribillos al final de las frases o *cola*.

[7] La combinación de anáfora y epífora se llama **símploque** (gr. *symploké*, «trama, unión»; *sýnthesis* «combinación»; *koinótes*, «comunidad»; lat. *complexio* «unión»; *conexio, conexum, communio*, todos ellos calcos sinonímicos de los términos griegos correspondientes). Configuración: /x... y/x...y/. En los ejemplos siguientes, la anáfora se indica con negrita, la epífora con cursiva:

> **Sueño** *la luna* y **sueño** mis ojos que perciben *la luna*.
>
> (Borges, LC: *Descartes*, 4)

La sucesión de comienzos anafóricos y de estribillos como epíforas confiere a las estrofas de la *Laude* VI de Iacopone la estructura de una símploque. Transcribimos sólo los versos 10-13:

> **Guàrdate** da l'odorato, lo qual ène sciordenato, / ca 'l Segnor lo t'ha vetato. / *guarda!* // **Guàrdate** dal toccamento, lo qual a Deo è spiacimento, / al tuo corpo è strugimento: / *guarda!*
> (**«Guárdate** del olfato, que es desordenado / y el Señor te lo ha prohibido: / *¡guarda!* // **Guárdate** del tacto, que a Dios desagrada, / y es la destrucción del cuerpo: / *¡guarda!».*)

Todo lo dicho anteriormente sobre el uso de la anáfora y la epífora en las plegarias, invocaciones, etc., sirve naturalmente para la unión de las dos figuras:

> Dame la paz [...] **Una paz** fuerte y *sin concesiones*, **una paz** viril y *sin debilidades*, **una paz** arriesgada y *sin huidas*, **una paz** combatida y *sin tregua*
>
> (Zarri, PG 145)

Anáfora, epífora y símploque son formas de **paralelismo**, que es la colocación 'en paralelo' de sonidos, de palabras, de formas gramaticales, de estructuras sintácticas, de cadencias rítmicas: de los componentes, en suma, de todos los niveles de la organización del discurso (Véase el ensayo sobre Bécquer en Terracini 1988). La retórica clásica clasificó los fenómenos de paralelismo como parísosis, homoiotéleuton y homoioptoton (cfr. 2.17: [28], [29] y [30]), que, según la clasificación de Lausberg, son «figuras de correspondencia entre miembros». La correspondencia es la equivalencia, de posición y de composición, que opera en el lenguaje poético según

la conocida teoría de Jakobson (1966:181-218; véase también la reformulación de Ruwet 1979 [1975]).

Se ha observado justamente (A. L. Lepschy 1983:802) que el paralelismo

> puede considerarse como una forma general de anáfora, una especie de reaparición de una misma estructura gramatical, aun cuando no hay repetición de un elemento léxico concreto.

Sería posible (y muy útil) reordenar las figuras del discurso según el principio de la repetición de formas, funciones y posiciones. Se observaría entonces que la anáfora asume la condición de estructura-modelo de la repetición: esta función es más general que la que le asigna la retórica clásica y coincide con lo que la lingüística actual entiende por anáfora. La anadiplosis, por ejemplo, se interpretaría como una anáfora por reiteración de una expresión; el clímax, como una anáfora encadenada. La colocación en paralelo de los miembros, propia de la anáfora, permite asimilar a ella la estructura de la antítesis (2. 18:[8]). No lo hacen los modelos clásicos, pero así lo exige la lectura de los textos y en particular, la de los textos poéticos. Según Anna Laura Lepschy, que analiza las anáforas y antítesis de la *Jerusalén Liberada* como formas de paralelismo,

> como combinación de dos términos opuestos y equivalentes, la antítesis parece casi un caso particular de anáfora, ya que ésta es una combinación de términos equivalentes por su identidad (o parentesco en el interior de una familia léxica).
>
> (A. L. Lepschy 1983:802)

En la estructura retórica del poema de Tasso (aunque la observación sirve también para otros poemas) la anáfora es la causante «del efecto de fluidez, de deslizamiento, de fraseo lento y ligado en vez de sincopado» (*ibid.*). Si éste es uno de los resultados posibles del uso de las estructuras anafóricas, se debe al carácter más general de la anáfora. En lo que respecta a la poesía, la anáfora es:

> la figura que parece representar mejor la organización del texto poético, su condición de estructura, su consistir en paralelismos (en varios niveles: fonológico, léxico, gramatical, métrico), el constante y necesario «retorno» de elementos equivalentes —que Jakobson señala— y que nos recuerda la relación freudiana entre la exigencia de repetir y la naturaleza del arte y el placer que se deriva del reconocimiento de lo conocido en lo desconocido, así como el carácter perturbador (*unheimlich*) por el que en lo conocido que retorna hay algo de desconocido: el elemento repetido es también distinto, y, a veces, incluso antitético.
>
> (*Ibid.*)

La segunda subclase de figuras de la repetición se caracteriza por las diferencias entre los miembros (cfr. fig. 8), diferencias provocadas por la variación de la forma y la función sintáctica de las palabras o por el uso de las mismas con sentidos distintos en un mismo contexto.

En la primera condición están implícitas dos posibilidades: que sólo varíe una parte de la envoltura verbal, o bien la palabra entera. En el segundo caso, estamos ante una **sinonimia;** en el primer caso, ante figuras consideradas tradicionalmente como variantes de la **traductio** («transposición») o **juego de palabras.** Se juega con la semejanza puramente exterior de la envoltura verbal (*paronomasia*), se aprovechan las variaciones funcionales de la flexión (*políptoton*), o la identidad de las raíces (*figura etimológica*).

La segunda condición (el significante permanece intacto pero cambia el significado) permite comprobar monológicamente (en la *diáfora*) o dialógicamente (en la *antanaclasis*) las diferencias de significado que puede suscitar una repetición.

En todo caso, se unen ingeniosamente formas distintas de la misma palabra, homónimos y formas polisémicas. Ejemplos clásicos de *traductio* pueden hallarse en *Rhet. Her.*, IV, 14, 21:

> *Veniam* ad vos, si mihi senatus det *veniam* («Iré a vosotros si el senado me da la venia»)

que es un caso de homonimia;

> *amare (amari)* iucundum(st), si curetur, ne quid insit *amari*
> [«amar (ser amados) es hermoso, si se procura que no haya en ello algo amargo»]

que es un ejemplo tópico de paronomasia: también en italiano *amore amaro* («amor amargo») es un *tópos* paronomástico. Véase la siguiente serie paronomástica (y aliterativa, cfr. 2.20:B)

> mio avaro amore amaro
> («mi avaro amor amargo»)
>
> (Sanguineti, *L'ultima passeggiata*, 1, 8)

Ejemplo de repetición polisémica de una misma forma, en el que las tres repeticiones sustantivas mantienen la ambiguedad (y la intercambiabilidad) de las lecturas posibles («el existir», o bien «el ente, la entidad»):

Ahora bien, la cosa está experimentando los primeros requerimientos del *ser,* y puede ser que el *ser* desfigure el *ser* de la cosa.
(Manganelli, RV 41)

El equívoco reaparece en muchos ámbitos. Es un ejercicio literario, connatural a la ambigüedad de la poesía. Entre los contemporáneos, citamos, abriendo un libro al azar.

Sobre la noche del vacío
La noche lejos tan lejos que parece una muerta que se llevan
Adiós hay que decir adiós
Adiós hay que decir *a Dios*
(V. Huidobro, *Altazor,* 236-240)

e devi farmela piangere, *per piacere, a piacere: (per il piacere)*
[y tienes que hacérmela llorar, *por placer, a placer: (por el placer)]*
(Sanguineti, *Rebus,* 9, 4)

Es un pasatiempo que puede utilizarse en composiciones poéticas (se reenvía de nuevo a Pozzi 1981 y 1984a). Es un hallazgo publicitario, que puede aprovechar el placer fácil de la *boutade* tanto como el efecto inquietante de lo inesperado. Véase, entre otros muchos, el eslogan construido sobre el doble valor de la expresión *per piacere* («por favor» y «para complacer», o, en este caso específico, «si quieres agradar»):

Vèstiti per piacere / Per piacere vèstiti
(Vístete para gustar / Por favor, vístete)

Cada enunciado admite por sí solo una doble lectura, y la unión de ambos obliga a asignar un significado preciso a cada uno de ellos; la ambigüedad se mantiene, redoblada incluso, con un efecto comparable al efecto visual del *trompe-l'oeil.*

Otro eslogan publicitario, construido con el doble sentido de la palabra *clase:*

Una clase que hace escuela

y reforzado por el mensaje que lo acompaña (además de por la serie paralela de alusiones de la parte figurativa): «El diseño armonioso de... es un *clásico* que hay que estudiar...», con el recuerdo etimológico *clase / clásico.*

[8] La **paronomasia,** llamada también *adnominación* (gr. *paronomasía,* «alteración de un nombre», *parechesis,* «semejanza de sonido»; lat. *annominatio,* calco del primer término griego; *affictio,* sinónimo de *adnominatio; supparile,* «casi igual»; *levis immutatio,* «leve alteración»), es la vecindad, por la presencia o por el reenvío implícito, de palabras que tienen cierta semejanza fónica, independientemente del parentesco etimológico, pero que son diferentes en cuanto a significado:

Traduttore traditore (traductor traidor) / *Distinto y distante / Elusivo y alusivo / Mi gozo en un pozo / donde dije digo, digo Diego.*

Suele distinguirse entre la paronomasia apofónica e isofónica. La primera se basa en la *apofonía,* esto es, en la alternancia vocálica de las raíces de las palabras. La segunda en la *isofonía,* esto es, en la igualdad de los sonidos en los que recae el acento de la palabra.

Literariamente, la paronomasia tiene una ilustre tradición (se dejan aquí a un lado los ejemplos griegos y latinos, para los cuales se reenvía a Lausberg 1969:148-150; véase también Segre 1984 para los registros paronomásticos de Petrarca: *Laura, l'aura, lauro, l'auro* [«Laura, el aura, el laurel, el oro»], *«l'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine...»* («el aura que el verde laurel y la áurea cabellera»)[77]. He aquí un ejemplo basado en el equívoco de *vino,* sustantivo y verbo:

Con los tragos del que suelo / llamar yo néctar di*vino* / y a quien otros llaman *vino* / porque nos *vino* del cielo
(Quevedo)

Puede suceder que entre los términos en cuestión, llamados parónimos, se instaure una especie de *liaison dangereuse,* una atracción que los lingüistas denominan técnicamente *atracción paronomástica:* «Fenómeno de etimología popular por el cual se da el mismo sentido o un sentido equivalente a palabras que originariamente se asemejaban sólo en la forma: así, el sentido de 'don o regalo' atribuido a *regalía* (del latín *regalis)* se debe a la atracción paronomástica de *regalar* (Dubois 1979:35).

Junto a estos casos institucionalizados de atracción, cuya desviación original ya han dejado de percibir los hablantes, hay muchos casos de invención extemporánea individual: los juegos paronomásticos, fuente de comicidad, de sátira, de humor paradójico, simple, absurdo, o lo que se quiera, la argucia sutil o el pasatiempo di-

[77] Para una definición y un análisis precisos de la paronomasia, con referencia a las poéticas y a la poesía medieval, remitimos a Brugnolo 1977.

vertido y sin pretensiones. Juegos verbales, en fin, como transgresión creativa, en los textos literarios y paraliterarios; o como parodia de lugares comunes, por ejemplo:

De buenas intenciones está empedrado el *invierno*

(Flaiano, FE 27)

¡Oh témpora, oh *moros!*

(Juan Goytisolo)

o como preciosismo literario:

Piedras lavó ya el Ganges, yerbas Ida / escondió a otros, la de tu serpiente / o más *limada* hoy, o más *lamida*
(L. de Góngora, *Los rayos que a tu padre son cabello*, 9-11)

Los *muros* y los *moros* prevenidos.

(Lope de Vega, Cant.16)

Per lumina, per limina
(título de un poema de A. Zanzotto, en *Misteri della pedagogia*)



La deformación paronomástica y sus numerosas variantes tienen una larga historia en el espectáculo de vanguardia (los monólogos de Gandolin, los diálogos de Fratelli De Rege) y en las fabulaciones de los actores cómicos antiguos y modernos. Se aprovecha el ingenio de los disparates involuntarios, de vida efímera, pero muy repetidos: *refinería* por *refinamiento, guerras intestinales* por *intestinas*, etc.

A los disparates sobre los que ironizaba benévolamente De Amicis, se asemejan en la forma, no en la intención, las series de burlas que Flaiano (en 1967) unía bajo el título de *Prontuario del italiés:*

Tiene un *completo* de inferioridad.
Se tomó la medicina en pequeñas *diócesis*.

En el cúmulo de producciones humorísticas de los últimos años, baste señalar los hallazgos de Gino Patroni, comenzando por el título del libro que los contiene, *El forraje de vivir* [por 'el *coraje* de vivir»] (Milán, Longanesi, 1987).

Una paronimia alusiva (*segno* ['signo] - *sogno* ['sueño']) dio título

a una exposición colectiva de grafismo americano de los años sesenta y setenta:

Segno americano («Signo americano»)

La deformación paronomástica aplicada a nombres de personas se aproxima a menudo a la alusión, con mecanismos de parodia. Las mismas consideraciones pueden hacerse a propósito de titulares periodísticos que aprovechan las paronomasias, los falsos parentescos léxicos, dobles sentidos e invenciones agudas:

Doctor *Horroris Causa*
Obras completas (título de una obra de Fernando Savaler)
Extraordinarios Estradivarios (*La Repubblica*, 20/8/87)
Versos perversos (*Il Venerdi di Repubblica*, 12/2/88)

El último titular contiene una paronomasia equívoca («versos *perversos*» y «*versos* por *versos*»), o sea, versos famosos que dan lugar a otros versos mediante procedimientos anagramáticos, con una posible referencia alusiva a los últimos ejercicios poéticos de Sanguineti:

ma succhiami, tu almeno, questi *versi perversi*, questo *fiale* d'inchiostro / bestiale, di *fiele* e di *miele*
(«chúpame, al menos tú, estos *versos perversos*, este frasco de tinta / bestial, de *hiel y de miel...*»)

(Sanguineti, *L'ultima passeggiata*, 6, 8-9)

[9] El **políptoton** (gr. *polýptoton*, «de muchos casos», *metabolé*, «cambio», *metáklisis*, «cambio de posición», *paregménon*, «derivación», que en latín se traducen como *figura ex pluribus casibus, variatio, declinatio, derivatio*, además de con el préstamo *polyptoton;* nótese que el helenismo *metabolé* se ha tomado como denominación general de todos los hechos retóricos: cfr. Grupo μ 1976) es la repetición de una palabra con funciones sintácticas distintas, tanto en el mismo enunciado como en enunciados contiguos y unidos entre sí.

Es una figura que está contenida dentro de otras figuras de repetición, como ya se ha observado otras veces aquí. Como *paregménon* o *derivatio*, comprendía también originalmente la figura etimológica (véase [9]). Al igual que la paronomasia —a la que algunos lo adscriben— el políptoton produce cambios morfológicos en las palabras que se repiten, cuyo significado (léxico), a diferencia de lo que

ocurre con la paronomasia, permanece inmutable a pesar del cambio de función sintáctica.

El políptoton ocupa cualquier posición, inicial, media, final, en los enunciados y grupos de enunciados; se encuentra en todo tipo de discurso: en frases hechas de la lengua coloquial (*mano a mano;* estar *mano sobre mano, codo* con *codo,* etc.), en los eslóganes publicitarios y, en general, en toda ocasión comunicativa en la que se utilicen, con fines diversos, las figuras de la repetición.

Por ejemplo, la presentación televisiva de un espacio periodístico (el enunciado tiene la estructura de la epanadiplosis o inclusión cfr. *supra* [4]):

> *el poder* de oponerse a la prepotencia del *poder.*

Entre los ejemplos literarios, proponemos algunos de la *Jerusalén liberada* de T. Tasso (extraídos de una lista de veintisiete que recoge A. L. Lepschy 1983):

> Sono ambo stretti al palo stesso; e vòlto / è *il tergo al tergo e 'l volto* ascoso *al volto*
> («A un mismo palo están los dos unidos / *flanco* con *flanco* y *rostro* oculto al *rostro*»)
> (II, 32, 7-8)

> anzi *la pugna de la pugna* i patti
> («antes de *la lucha, de la lucha* los pactos»)
> (III, 26, 8)

> giunta or *piaga a la piaga* ed *onta a l'onta*
> («unidas *llaga a llaga* y *vergüenza a vergüenza*»)
> (VI, 45, 6)

> Sol *contra il ferro* il nobil *ferro* adopra
> («Solo *contra el acero* el noble *acero* blande»)
> (XIX, 32, 1)

> *Vissi e regnai:* non *vivo* più né *regno*
> («*Viví y reiné:* ni *vivo* ya, ni *reino*»)
> (XIX, 40, 6)

> celar *co'l foco* tuo d'amor *il foco?*
> («¿encubrir *con tu fuego el fuego* del amor?»)
> (XIX, 91, 6)

Y de escritores de nuestro tiempo:

> Dio con te stesso ricongiunto / Nel vano *punto* del tuo *punto*
> («Dios a ti mismo unido / en el vano *punto* de tu *punto*»)
> (Giudici, *Aspirazioni,* 49-50)

> ¿Qué es este estruendo? [...] ¿Este aullar *de la noche,* astillada en una multitud *de noches,* perlas, gotas *de noche?*
> (Manganelli, RV 145)

ambos casos son realizaciones de una epífora en forma de políptoton (2.17:[6]).

Un ejemplo periodístico:

> excelente, el largo reportaje de Demetrio Volcic, que nos ha hecho [.] escuchar cosas interesantísimas *de la Rusia de hoy, desde la Rusia de hoy.*
> (B. Placido, *La Repubblica,* 5/11/1987:31)

[10] La **figura etimológica** (gr. *paregménon;* lat. *derivatio:* cfr. [9]) es la repetición de la raíz de una palabra. Como manifiestan las denominaciones antiguas y modernas, tanto latina (*figura etymologica*) como castellana, está en juego la derivación (o el origen) de las palabras.

La raíz es «la base irreductible y común a todos los representantes de una misma familia de palabras en el ámbito de una lengua o de una familia de lenguas» (Dubois 1979:237). Como la raíz contiene el *sema* (que es la unidad de significado) común a todos los términos de una familia etimológica, la repetición del radical en palabras próximas o contiguas es un énfasis semántico, un reforzamiento de la significación. Va desde estereotipos como *«vivir* su propia *vida»,* a expresiones proverbiales («cuando *marzo mayea* y *mayo marzea...»),* máximas, creaciones filosóficas (*natura naturata / natura naturans*) y literarias, invenciones ocasionales, eslóganes (*prohibido prohibir*), etc.

Algunos ejemplos literarios:

> O *Espíritu espirante,* que *expiras* con el alma del Verbo en el seno del Padre...
> (Maria Maddalena de' Pazzi, PE 120)

> Y si, como ahora, la *distancia,* la *lejanía se aleja,* y la *pérdida* se *pierde, se ausenta la ausencia...*
> (Manganelli, RV 74)

> sosteniendo la luz para mirar al niño en la cuna, que llora *un sueño* no bien *soñado...*
> (Corti, VNE 14)

sabiendo que el *sabor* es el sentido, / *saboreando* el *sabor* de los *sabores*.
(Vitier HP· *Fernando*, 19-20)

Un entramado de figuras etimológicas (*viva... se reaviva, culturas... culta*) y de políptotos (*viva... en la más... viva*) se puede hallar en el enunciado siguiente:

Vive en la más amplia y *viva* de todas las *culturas*, se *reaviva* la lengua en el hogar de la *culta familia* ..
(*Ascoli, Pr 16*)

[11] La **sinonimia** (gr. *synonimía*, «coincidencia de nombre»; lat., además del helenismo *synonymia*, el calco *communio nominis* y la especificación *exaggeratio a synonymis* 'acumulación sinonímica'), como figura de la repetición, consiste en la recurrencia de expresiones distintas con el mismo significado, ya sean sinónimos en sentido estricto (cfr. 2.15) o tropos (cfr. 2.16). En la mayor parte de los casos, se trata de una equivalencia, no de una identidad perfecta. Es más, la variación más o menos leve que comporta la no identidad es causa de la existencia del uso retórico de la sinonimia. Oculta en figuras como la perífrasis, la hipérbole y el énfasis y las distintas formas de repetición, la sinonimia es el rasgo característico del clímax en su acepción menos antigua (*clímax*$_2$), cuando los miembros dispuestos en una gradación de intensidad creciente o decreciente (ascendente o descendente) pueden considerarse sinónimos porque conservan un sema común (como ya se ha observado, una *gradatio* que sea una progresión sinonímica puede considerarse una repetición parcial del sentido de una expresión y hallar un lugar entre las figuras de la repetición). Ejemplo:

Qué bien sé yo la fuente que *mana* y *corre* / aunque es de noche.
(San Juan de la Cruz.)

Esto le permitía *una relación familiar, una especie de comunicación*, e incluso a veces *una comunicación literaria* con los árboles.
(Corti, VNE 128)

La siguiente progresión participa de los usos trópicos y sinonímicos:

En Italia se tiene la idea de *encuentros furtivos y ocultos, de tramas frágiles*, y, en algunos ambientes, también *de artificios de conspiración*.
(Corti, VNE 32)

Los ejemplos aducidos aquí dan la razón a Lausberg (1969:152), según el cual «no son claros ni netos los límites entre la sinonimia semánticamente amplificadora y la enumeración coordinativa» (cfr. [16] del presente apartado). Un rasgo característico de la primera y predominante de la segunda es la disposición de los miembros en progresión: cuantitativa (del más corto al más largo) o cualitativa (del menos al más 'cargado' de intensidad semántica), según la citada ley fundamental de la *dispositio*.

Otra característica recurrente de las sucesiones sinonímicas, así como de las enumeraciones, es la estructura ternaria (que ya se mencionó en 2.8); para los ejemplos pertinentes se reenvía a la mayor parte de los pasajes citados para ilustrar el clímax (aquí en [3]); véase también en [6]:

constatación de que en ningún momento hubo *rastro, indicio, síntoma* de sentido

Una especie de repetición sinonímica que no identificaron los rétores antiguos y medievales, más atentos a la *congeries* y a la enumeración (asindética) de sinónimos, pero recogida por G. I. Vossio, es la **ditología** o «conjunción de dos vocablos complementarios de significado semejante» (Tateo, 1972). La ditología sinonímica responde a la técnica de la amplificación redundante:

une y enlaza
puro y limpio

Ditologías fosilizadas:

a imagen y semejanza
origen y principio
listo y avispado

Los dos términos pueden unirse mediante la aliteración, estar en gradación o ser variante metafórica:

sin el pan y sin la torta

Una forma difundida de sinonimia es la **interpretatio** ('interpretación') o 'glosa sinonímica', descrita y practicada por los rétores y gramáticos griegos y romanos; tuvo su auge en la edad helenís-

tica y se transmitió, a través de la baja latinidad, a los glosadores medievales. Uno o más sinónimos esclarecen una expresión que se considera oscura, difícil o equívoca, ya sea tropo, voz extranjera, término especializado, palabra polisémica o caída en desuso por su arcaismo, etc. Muchas definiciones lexicográficas antiguas y modernas constan de sinónimos.

> En inglés existe un verbo que en español sólo se puede traducir explicándolo, y *to eavesdrop* (éste es el verbo) significa (ésta la explicación) escuchar indiscretamente, secretamente, furtivamente, con una escucha deliberadas y no casual ni indeseada (para esto, en cambio, se usa *to overhear*), y la palabra se compone a su vez de dos, la palabra *eaves*, que significa *alero*, y la palabra *drop*, que puede significar varias cosas pero tiene que ver sobre todo con *gotas* y *goteo* (el que escucha se pone a cierta distancia, mínima, de la casa: se pone allí donde el alero gotea después de la lluvia, y desde allí escucha lo que se dice dentro).
>
> (Marías, TLA 200)

Y también un juego etimológico famoso en clave paródica:

> al fin le vino a llamar *Rocinante*, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín antes de lo que ahora era, que antes y primero de todos los rocines del mundo.
>
> (*Quijote*, I, 1)

El dominio de la *traductio* se extiende a la diáfora y a la antanaclasis (que usurpa el lugar de la diáfora en las clasificaciones recientes). En estas dos figuras, el cambio y enriquecimiento de sentido son, esencialmente, el producto del énfasis (2.16[7]), mientras que en otros juegos de palabras paronomásticos y metabólicos, se juega con el equívoco que se deriva de la ingeniosa vecindad de homónimos y términos polisémicos.

[12] La **diáfora** (gr. *diaphorá*, «diferencia», *antístasis*, «oposición», *ploké*, «entrelazamiento, combinación», *sýnkrisis* «combinación, comparación», *antimetáthesis*, «intercambio»; lat. *contentio* «oposición», *copulatio* «unión, combinación») tiene lugar cuando se repite una misma palabra en un contexto monológico. La segunda aparición se diferencia de la primera por la acumulación de sentidos de la que está enfáticamente cargada. El mismo fenómeno en forma dialógica constituye la antanaclasis.

Ejemplos de diáfora:

> Un padre siempre es *un padre*
> Yo... ya no soy *yo*.

> Buscas en *Roma* a *Roma*, ¡oh peregrino! / y en *Roma* a *Roma* no la hallas
>
> (F. de Quevedo, *A Roma sepultada en sus ruinas*, 1-2)

> el único arte que hace que los hombres parezcan *hombres*.
>
> (Leopardi, P 27)

Para Vico (1989:342) esta figura es la conocida como *ploce* (ploqué), en la que el mismo término indica a la persona en una ocasión y a la misma junto con sus propiedades o con su comportamiento en la otra. Para otros, se trata de una *silepsis oratoria*, porque el término se utiliza primero en sentido propio y después en sentido figurado.

Cuando tiene función predicativa, como en los ejemplos anteriores, la diáfora tiene la forma de la **tautología** («proposición en la que el predicado repite lo contenido en el sujeto»). Por ello, una 'diáfora negativa', como la del segundo ejemplo, contiene una paradoja: niega lo que la configuración semántica del sujeto afirma implícitamente.

Según Perelman y Olbrechts-Tyteca (TA III, §51), el valor argumentativo de estas expresiones tautológicas reside en el hecho de que, como la mayor parte de las figuras de la repetición, sugieren diferencias a la vez que parecen establecer una identidad. Véase a este respecto el famoso enunciado de Gertrude Stein (para el que se remite al comentario de Eco 1968:66):

> *A rose is a rose is a rose is a rose*

que es una especie de diáfora múltiple.

Las nuevas formaciones verbales que consisten en la aproximación de dos términos idénticos se basan en la diáfora:

> Esto es *café-café*.
> Dim ha inventado el *panty-panty*

[13] La **antanaclasis** (gr. *antanáklasis* «repercusión»; lat. *reflexio* «retorcimiento» «conversión») o «repetición en sentido contrario» es una diáfora dialógica. Tiene lugar cuando, en un intercambio de enunciados, un interlocutor «invierte» una expresión usada por el otro para darle un sentido distinto.

Un ejemplo de Quintiliano (*Inst. Orat.*, IX, 3, 68) reaparece en todos los tratados de retórica:

> Cum Proculeius quereretur de filio, quod is mortem suam *exspectaret* et ille dixisset se vero non *exspectare* —Immo, inquit, rogo *exspectes*.
> (*«Como Próculo se lamentase de que su hijo esperara* su muerte, y habiendo éste dicho que verdaderamente no la *esperaba*, dijo —Antes bien, te ruego que *esperes*»)

Otra antanaclasis famosa:

> Hamlet, thou hast *thy father much offended*. // Mother, you have *my father much offended*
> («Hamlet, mucho has ofendido a tu padre. // Madre, mucho habéis ofendido a mi padre»)
> (*Hamlet*, III, 4, 9-10)

a_2) La ***acumulación***. Se tiene una acumulación cuando se 'añaden' unos a otros, mediante procedimientos de coordinación o de subordinación, los miembros de frase que no se han repetido.

[14] Acude aquí a la memoria inmediatamente, a título de ejemplo probatorio, el **clímax$_2$**, que ha de clasificarse entre las figuras de acumulación cuando no puede entenderse como de repetición (cfr. [3] y [11]).

(i) La **acumulación coordinante** se denomina en griego *synathroismós* («colección, aglomeración») y en latín *plurium rerum congeries* (o *coacervatio*). *Congeries* y *coacervatio* (de donde procede el término castellano 'congeries') están comprendidos, técnicamente, en el término 'acumulación'. 'Congeries' se refiere más bien a **la acumulación caótica,** y veremos que se denomina así a un procedimiento estilístico enumerativo. La especificación *plurium rerum* («de varias cosas», esto es, conceptos, nociones) remite a las «figuras de pensamiento».

De hecho, algunos clasifican a la enumeración entre ellas (por ej. Faral y Arbusow) por reunir «sinónimos u otras expresiones o locuciones en torno a un pensamiento» (Arbusow 1963:65). Pero la tradición dominante es la que adscribe la acumulación, con diferentes nombres, a las figuras que se describen por su relación con la expresión, y no con el contenido. Fontanier, que en parte remite a Beauzée y en parte propone innovaciones originales, sitúa a la acumulación entre las «figuras de estilo» (cfr. fig. 4), identificándola con la enumeración y denominándola *conglobación*. Observa después (FD 364) que ésta «utiliza de ordinario la *adiectio* como medio necesario», figura que él describe entre las figuras de la elocución» en la subclase de las «figuras por unión», junto con el polisíndeton y el asíndeton.

Las series enumerativas del ejemplo siguiente ilustran la agilidad y viveza de los procedimientos de la acumulación:

> ¡Los personajes!... Después de lo que al comenzar he dicho, fácil es suponerlos... Hombres galantes, altivos, audaces, que derrumban corazones y doncelleces, que pelean y desdeñan, amigos de considerar los sucesos de sus vidas con fácil filosofía petulante... Villanos humildes, aduladores, de rostro castizo y hablar antiguo. Clérigos y frailes campanudos y mujeriegos: toda una galería de hombres de aventura...
> (J. Ortega y Gasset, *OC*, I, 25)

Algunas características de la acumulación coordinante se han hallado ya en la sinonimia (cfr. [11]). La aliteración (2.17:[29]) es también una forma de acumulación (de sonidos) que se describe como una figura de «orden». Son acumulaciones coordinantes dos tipos de enumeración examinados en la *inventio* y la *dispositio:* la partición y la recapitulación.

[15] Cuando al menos uno de los miembros de la acumulación está formado por uno o más sinónimos, se obtiene una **diálage** (gr. *dialagé* «acuerdo»). En tanto que figura argumentativa, la diálage es la convergencia de muchos argumentos en una única conclusión.

Ejemplos de diálage mediante bifurcaciones sinonímicas de uno o más miembros de una acumulación:

> Estabas *lejano, ausente, inalcanzable*, con *tus angustias, tus inquietudes, tu malestar*, con un deseo desesperado de libertad, incapaz de detenerte y de avanzar...

Se habrá observado que la diálage, así entendida, es un caso particular de sinonimia. Se cita por ello de nuevo un pasaje que ya se reprodujo aquí parcialmente en [11] (además de en [6]):

> Ausencia de sentido: *destrucción* del sentido, *pérdida* del sentido, constatación de que en ningún momento ha habido *rastro, indicio, síntoma* de sentido.
> (Manganelli, RV 91)

nada más maravilloso que una enumeración, instrumento de hipotiposis admirables

(Eco)

[16] La **enumeración** o lista (gr. *epemerismós*, de *epimerízo* «distribuyo»; lat. *enumeratio*) es la unión de palabras o grupos de palabras dispuestos en sucesión y unidos sindética o asindéticamente, o mediante coordinación en cualquiera de los modos (cfr. el comienzo de este parágrafo: 2.17:A).

La enumeración es un procedimiento común a todo tipo de discurso y de texto: piénsese, por ejemplo, en las listas de piezas y engranajes de las descripciones técnicas de objetos o de maquinaria, en las listas de la compra, en las listas de presentes y ausentes, en las actas de una sesión, en los resúmenes de los noticiarios, en el informe improvisado de las cosas que se han hecho durante el día («he hecho esto y lo otro y lo otro...») y en cuantas formas y ocasiones comunicativas que presentan al menos una parte de los rasgos característicos del tipo de texto que se denomina lista o relación. La enumeración está retóricamente marcada cuando la intención comunicativa, el contexto verbal, las situaciones de uso, etc., le atribuyen eficacia argumentativa, descriptiva (véase la última cita de Gadda), narrativa o expositiva.

Esto sirve también, como se ha tenido ocasión de hacer notar, para cualquier procedimiento sintáctico-textual que se considere constitutivo de figura (véase, por ejemplo, la repetición). En el caso de la enumeración, que es figura por sí misma, parece replantearse con mayor evidencia el problema de la extensión y de la constitución del dominio retórico.

[17] La **distribución** (gr. *diáiresis* «separación, partición», *merismós* «división»; lat. *distributio, designatio*) es una enumeración cuyos miembros están separados por expresiones (complementos, aposiciones, atributos), a pesar de que lo característico de la forma canónica de *enumeratio* era el «contacto» entre los miembros. Sin embargo, los dos tipos no se distinguen claramente, e incluso cuando así fuera, se encontrarían a menudo mezclados en los textos o de forma alterna.

Ejemplos de *distributio:*

> *Cabecitas* con patas de pájaro, *animales* con manos humanas en la espalda, *cabezas con cabelleras* de las que asomaban pies, *dragones* atigrados, *cuadrúpedos* con cuellos serpentinos que se entrelazaban en nudos inextricables, *simios* con cuernos de ciervo, *sirenas* con forma de ave...
>
> (Eco, NR 84-85)

El esquema puede ser también el de la anáfora o el de la epífora (cfr. [5] y [6], y puede producir un isocolon (2.17:[28]). Nótese la estructura anafórica del pasaje siguiente (*La Italia... La Italia...*) y las series enumerativas de adjetivos:

> La Italia *retórica, profesoral, greco-romana y medieval* de Carducci, la Italia *geórgica, lacrimosa y nostálgica* de Pascoli, la Italia gazmoña del pequeñísimo Fogazzaro, la Italia erotómana y chamarilera de D'Annunzio, toda la devoción italiana por el pasado, en suma, está definitivamente muerta y enterrada.
>
> (Marinetti)[78]

Una morfología de la enumeración debería distinguir entre el tipo en el que el miembro que contiene la noción más comprehensiva (que incluye las otras) está colocado en primer lugar:

> había en cada mesa *todo lo que se necesita para miniar y copiar:* tinteros de cuerno, plumas finas [...], piedra pómez [...], reglas [...].
>
> (Eco, NR 80)

y el tipo en el que está colocado en último lugar: en el ejemplo de Marinetti citado más arriba, «en suma, *toda la devoción italiana por el pasado*».

Como procedimiento discursivo, la enumeración se corresponde con la percepción analítica de los objetos y se opone a la 'mirada de conjunto' que percibe simultáneamente una totalidad. Se corresponde con la descomposición de un conjunto en sus partes y la enumeración de éstas. Distintos tipos de texto se caracterizan por la presencia o ausencia de un orden sistemático en lo que respecta a los procedimientos enumerativos.

La llamada **acumulación caótica** puede hallarse en la comunicación práctica informal, en el discurso coloquial, familiar, etc., en la comunicación patológica y en textos literarios. Como procedimiento expositivo, estaría fuera de lugar en un texto científico o en textos normativos (leyes, regulaciones, prescripciones, instruccio-

[78] Cit. y comentado en Devoto / Altieri Biagi 1977.

nes de uso, etc.), o siempre que fueran imprescindibles el orden y la sistematicidad de la exposición.

Ejemplo de acumulación caótica en un discurso informal

> Mira esto: hojas, lápices, colillas, papeluchos, porquería, un desorden que no te haces idea; ¿cómo es posible?

y en un texto literario:

> Pálido sol en cielo encapotado, / mozas rollizas de anchos culiseos, / tetas de vacas, piernas de correos, / suelo menos barrido que regado; / campo todo de tojos matizado, / berzas gigantes, nabos filisteos, / gallos del Cairo, búcaros pigmeos, / traje tosco y estilo mal limado; / cuestas que llegan a la ardiente esfera, / pan de Guinea, techos sahumados, / candelas de resina con tericia; / papas de mijo en concas de madera, / cuevas profundas, ásperos collados, / es lo que llaman reino de Galicia.
>
> (atribuido a L. de Góngora)

Las letanías ofrecen ejemplos de enumeración caótica, y su estructura puede encontrarse en productos literarios que pertenecen a los géneros más distantes.

Ofrecemos un único ejemplo, en el que la acumulación en forma de letanía no es caótica porque está ordenada siguiendo una disposición sistemática de los elementos del significante: el orden alfabético como estructura de base de las aliteraciones (cfr. 2.20:B) y, sobre todo, los reenvíos analógicos que unen los miembros entre sí: *Ligado* (por *derivatio* fantástica de *lía*, de la que es una paronomasia) —*liana* — *cadena* — *baño* — *libación* — *licor* hechizado — letal *poción* (en disposición quiasmática: cfr. 2.18:[11]) — *infierno* etc.; — *enroscamiento* — *serpiente* — *culebrea* — *leopardo* — *legaña; líquido de heces negras* — *pez*:

> Rosalía. Rosa y Lía [...] *Lía* que ha *ligado* mi vida como el cedro o la lumia al diente, *liana* de tormento, cadena de sempiterno baño, *libación* opiácea, *licor* hechicero, letal poción, *hlio* del infierno que creí divino, *lima* que me corroe sordamente los huesos, *limaza* que me enviscó en su enroscamiento, *lengua* que me tocó como sierpe que serpea entre el pedrisco, *leopardo* imperioso, *legaña* de mi alma, *líquido* de heces negras, pez en la que me ahogué, aymé, para mi condenación.
>
> (Consolo, R 15)

La llamada «corriente de conciencia» se sirve de buen grado de los procedimientos enumerativos, que son también típicos del clímax ascendente y descendente (cfr. aquí [3]).

El lenguaje publicitario utiliza la acumulación de adjetivos, al igual que cualquier otro procedimiento retórico. Hay ejemplos extremos de series de adjetivos en las que el carácter caótico de la acumulación en letanía procede del hecho de que los predicados (cuyos sujetos son imágenes, no palabras) aplicados a personas, parecen referirse también, si se les une, a sus vestimentas.

> Brillantes, aventureros, desenvueltos, alegres, serenos, protagonistas. Precisos, fantásticos, insatisfechos, originales. Jóvenes, magníficos, únicos, inconfundibles, inolvidables. Libres y felices.
>
> (marca BELFE)

> *De la lectura del Pasticciaccio no se sigue que Carlo Emilio Gadda sea ingeniero y milanés [. .] Ingeniero y milanés es una hendíadis para la conciencia popular que se ha convertido en el punto de referencia de Gadda.*
>
> (Cesare Cases)

[18] La **hendíadis** (lat. tardío *hendiadys*, del griego *hèn diá dyôin* «una cosa a través de dos») consiste en utilizar dos expresiones coordinadas (generalmente, dos nombres) en lugar de una expresión compuesta por dos miembros en la que uno está subordinado a otro (adjetivo + nombre o bien nombre + especificación complementaria subordinada):

> pateris libamus et auro («bebemos en copas y en oro) = *pateris aureis libamus* («bebemos en copas de oro»)
> *por el camino y por el polvo* = por el camino polvoriento.

(ii) Bajo la rúbrica de **acumulación subordinante** Lausberg incluye la serie de posibles relaciones de dependencia sintáctica entre los miembros de la frase: subordinación de los adverbios y de los complementos al verbo, de los adjetivos o de los complementos (llamados 'nominales') al nombre, de los adverbios (o de locuciones adverbiales diversas) a los adjetivos y a otros adverbios. El hecho de que la taxonomía de figuras retóricas considere estos aspectos es una ulterior confirmación de la tendencia del sistema clásico a desarrollar los análisis del discurso a partir de bases gramaticales cuyas descripciones se aplican al análisis estilístico de los textos.

> *Y Renzo acabó enterándose de que más de uno había dicho «¿habéis visto qué guapa es la palurda que ha venido?» El epíteto disculpaba el sustantivo.*
>
> (Manzoni)

[19] El **epíteto** (gr. *epítheton, epithetikón* «adjunto», «adjetivo»; lat. *adiectivum)* está explicado, en los tratados retóricos, como el caso paradigmático de la acumulación subordinante. Son epítetos tanto los adjetivos usados como atributos como los sustantivos (o cualquier perífrasis nominal) usados como aposiciones de otro sustantivo.

Lausberg (1969:165-170) analiza minuciosamente la semántica del adjetivo, preguntándose si éste puede o no ser portador de informaciones nuevas respecto del sentido del nombre al que se subordina. En caso afirmativo, se distinguen distintos grados de «necesidad» del adjetivo. Los más 'necesarios' son los que no pueden ser eliminados del enunciado sin modificar radicalmente el sentido. Si se suprime el adjetivo *sediciosa* en el ejemplo siguiente cambia la *referencia* del sintagma nominal del que forma parte el adjetivo:

> El que toma parte en una reunión *sediciosa* de diez o más personas será castigado, por la mera participación, hasta con un año de arresto.
> (art. 655 del Código Penal italiano)

Y en este otro, no sólo se modifica, sino que se compromete la inteligibilidad de lo que se dice si se quita el adjetivo:

> Caminaban con los ojos *fijos*.

Los adjetivos menos necesarios son los llamados, precisamente por ello, pleonásticos: no dan informaciones nuevas, sino irrelevantes, respecto de las ya contenidas en el grupo nominal o en el enunciado al que pertenecen.

Un adjetivo corre el riesgo de parecer o de convertirse en pleonástico si está antepuesto al nombre. Una cosa es decir: «Sirve el *blanco* vino en los vasos», y otra es decir: «Sirve el vino *blanco* en los vasos». En el segundo caso se especifica cuál es el vino que ha de servirse (el blanco y no el tinto, ni cualquier otra bebida). En el primero, en cambio, se supone conocida la cualidad del vino en cuestión y se la nombra superfluamente; a la presuposición está ligado el efecto de rebuscamiento de toda la expresión.

Los gramáticos han distinguido entre la función accesoria, o descriptiva, o *no restrictiva,* que es la del adjetivo antepuesto, y la función necesaria o determinante o *restrictiva,* propia del adjetivo pospuesto. En el ámbito de la gramática generativa y transformacional se han formulado reglas para explicar las condiciones de las que dependen el carácter restrictivo y la posposición (basta, por ejemplo, la presencia de un demostrativo para anular la función restrictiva de un adjetivo pospuesto. Compárense los siguientes

enunciados: «Sigo los programas *interesantes* de la televisión» —sólo ésos, y no los otros— «Sigo los interesantes programas de la televisión» —todos los programas televisivos se califican de interesantes—. Pero es indiferente decir «*estos* programas interesantes» y «*estos* interesantes programas»). La gramática y la semántica generativa han explicado también por qué la posición antepuesta o pospuesta de determinados adjetivos (*alto, bueno, grande, simple, sucio, viejo, verdadero...*) implica un significado distinto[79].

El adjetivo, antepuesto o pospuesto, puede ser **exornativo.** Se denominaron *epitheta ornantia* (exornativos) los adjetivos o expresiones equivalentes cuya función es puramente ornamental. A veces se repiten como fórmulas fijas, como si fueran un emblema o un elemento distintivo del individuo (persona o cosa) al que se aplican. Así son los epítetos exornativos homéricos: Aquiles *el de los pies veloces,* el *canoso* mar.

El adjetivo exornativo tiende a convertirse en un estereotipo en los epígonos de todas las escuelas literarias: piénsese en la adjetivación del petrarquismo o del clasicismo decimonónico. Pero es también el hastío ante la trivialización de un lenguaje masificado, fruto de la inercia inventiva, el que origina los formularios de expresiones rancias, punto de mira de la sátira metalingüística. A este propósito, vienen a la memoria las chanzas sobre el énfasis adjetivador fascista que circulaban en las redacciones de los periódicos de la época en forma de catecismo cómico[80]:

> —¿Cómo está el Duce? *Magnífico. Invicto e invencible. Insomne.* ¿Su figura? *Viril* — ¿Su perfil? *Romano.* O también, *forjado en bronce...* ¿Cómo son sus legiones? *Airosas y gallardas.* ¿Y sus leales? *Vigilantes. En la dura vigilia...* ¿Cómo se llega a las inevitables metas? *Desnudos...* —¿Cómo son las democracias? *Agnósticas y cobardes...*

o algunos aspectos del conformismo lingüístico de años más próximos a los nuestros. Podrían citarse ensayos de lingüistas e historiadores de la lengua, rúbricas y artículos periodísticos de fuentes muy diversas[81], cuyo interés común es casi siempre la preocupación, y a veces el reproche, ante una difusión de estereotipos que revela pere-

[79] Cfr. Conte 1983

[80] Cit. y comentado en De Mauro (1979, I:116).

[81] Un examen muy documentado de los hábitos lingüísticos actuales (el uso del adjetivo no es más que *una* de sus manifestaciones), sin tendencias restrictivas, sino realistas, en Beccaria 1988

za, pobreza inventiva, subordinación acrítica al uso masificado del lenguaje. Basten dos apuntes[82]:

> *Concreto*. En sus tiempos puede haber sido un adjetivo con los pies bien asentados en la tierra, serio, respetable. Pero está muy cambiado en los últimos años. Lo menos que se puede decir de él es que se deja usar con mucha ligereza por gente equívoca y que presta su propio sonido gris y confiado a nombres de notoria y voluble frivolidad [...]: iniciativas concretas, intervenciones concretas, desarrollos concretos, propuestas concretas, aperturas concretas, esfuerzos concretos, salidas concretas... Su presencia al lado de cualquier sustantivo es actualmente un signo infalible de vacuidad, dilación, inconclusión. Es una total garantía de abstracción.
>
> (Lucentini)

> *Perverso*. No consultéis los textos psicoanalíticos. Es perder el tiempo. Basta sustituir «perverso» por la palabra «equivocado» y todo se aclara. En cualquier caso, «perverso» es lo contrario de lo que en los años cincuenta era «válido».
>
> (Eco)

[20] La retórica antigua afrontó sólo parcialmente los efectos retóricos de la adjetivación al ocuparse de construcciones concretas de las lenguas clásicas. Tal es la llamada **hipálage** o **enálage** (gr. *hypalagé* «intercambio, conmutación», *enallagé* «inversión») **del adjetivo.** Éste va unido al 'determinante' o complemento de especificación en vez de a lo determinado, al que sin embargo pertenece (cfr. el ejemplo latino), o bien está atribuido a lo determinado cuando debería referirse al determinante (cfr. los ejemplos modernos):

> *altae* moenia *Romae*
>
> (*Eneida*, I, 7)

(«las murallas de la alta Roma») en vez de «*alta moenia* Romae» («las altas murallas de Roma»)

Ejemplos modernos:

> e gli alberi discorrono col *trito / mormorio* della rena
> (y los árboles conversan con el *menudo / murmullo* de la arena)
>
> (Montale, *Tempi di Bellosguardo*, 4-5)

[82] De un artículo de G. Giudici, «L'Antidizionario», *L'Espreso*, 25/1/81:43 y 47.

> Valmorbia, discorrevano il tuo fondo / *fioriti nuvoli* di piante agli àsoli
> (Valmorbia, discurrían en tu fondo / *floridas nubes* de plantas en la brisa)
>
> (Montale, *Valmorbia...*, 1-2)

La hipálage del adjetivo es una figura gramatical. La búsqueda de los efectos retóricos aprovecha el conflicto entre la expectativa de una relación que siga los clichés lógico-semánticos por los que se les atribuyen propiedades a los seres y el resultado imprevisto de un emparejamiento insólito.

Sería superfluo añadir que la organización clásica de la retórica del adjetivo es insatisfactoria. Un intento interesante de gramática de los enunciados figurados es el de Tamba-Mecz (1981:65-136); se trata de un análisis de las estructuras retóricas fundado en las relaciones sintáctico-textuales y no en la pertenencia de los elementos que componen las figuras a una 'parte (gramatical) del discurso'. A propósito del adjetivo, Tamba-Mecz subraya la heterogeneidad de la categoría. Ésta se aprecia muy bien en el distinto comportamiento, pongamos por caso, de los adjetivos calificativos (como *feroz*) y de los adjetivos de relación (como *mental*). Cuando se 'sustantiva' (esto es, se transforma un adjetivo en un sustantivo), el primero produce un nombre abstracto, el segundo, un sintagma preposicional: «una ciudad *feroz* — *la ferocidad* de la ciudad» / «las demoras *mentales* — las demoras *de la mente*» (y no: «la mente de las demoras»). La hipálage, debemos añadir, podría configurarse, en algunos casos, como un paso del valor calificativo al del de adjetivo de relación: «plantas *floridas*» (la floración / las flores de las plantas) — «nubes *floridas*» (nubes de flores).

B) *Figuras de dicción por supresión*

El segundo tipo de figuras de dicción (cfr. fig 8) está caracterizado por la categoría de la supresión, sustracción o destracción (*detractio*), que consiste en omitir (o en 'borrar') en un enunciado un elemento que presumiblemente formaría parte de la estructura de la frase.

[21] La **elipsis** (o sobreentendido, gr. *élleipsis*, «carencia», *prosypakouómenon*, «sobreentendido»; lat. *ellipsis*) es un procedimiento común que comprende las figuras de la supresión y es figura por sí misma.

Tradicionalmente se distingue la elipsis retórica de la elipsis gramatical. Se consideraba que la primera era la realización sintáctica de la aposiopesis, figura de pensamiento que consiste en 'callar' algo haciendo ver que se lo omite (cfr. 2.18[19]). La segunda ha conocido, en diferentes momentos, ampliaciones y restricciones de su ámbito: desde el sistema del gramático Francisco Sánchez de las Brozas (conocido por el nombre latino de Sanctius), que en su obra *Minerva seu de causis linguae latinae* (1587) elevó la elipsis a principio explicativo de las 'irregularidades' de la lengua postulando una estructura lógica (*legitima constructio*) que había de esclarecerse mediante la integración de las 'deficiencias' de las construcciones superficiales, elípticas en relación con esa estructura; hasta las descripciones recientes, según las cuales la elipsis comprendería tanto la omisión de los elementos ya mencionados y por ello presentes en el contexto lingüístico (o co-texto), como la carencia, en un enunciado, de elementos que pueden presuponerse en una realización alternativa del mismo enunciado (por ej.: «¿Has visto qué bonito?» / «¿Has visto que bonito *es eso*?»). Se ha hablado, por esta razón, de elipsis *in absentia*: se estima que algunos elementos faltan de acuerdo con un modelo lingüístico que prevé su presencia (en un enunciado como «ha venido» se encontrará un sujeto elíptico si el modelo gramatical que lo describe prevé la presencia del sujeto en la estructura de la frase; en lo que concierne a las combinaciones de palabras, locuciones como *a las tres, a las cuatro* se consideran elípticas cuando se comparan con la alternativa «a las tres *horas*...»). Se tendría una elipsis *in praesentia* cuando se omiten palabras que estaban ya presentes en el contexto (por ej., en las respuestas a preguntas: «¿Qué hemos hecho? *Nada*»). Cuando se omiten elementos que el discurso mismo permite inferir, la elipsis se denomina «co-textual»; cuando es el contexto no verbal (o con-texto) el que permite la integración, la elipsis es «con-textual».

Es razonable sostener que «todas las elipsis son reductibles a elipsis *in absentia*, esto es, a omisiones respecto de un modelo de frase y/o de comunicación» y que, por ello, no existen «tipos genéticamente distintos de elipsis: existen ámbitos diversos a los que acudir para obtener la información que permite recuperar lo omitido» (Marello 1984:255)[83].

[83] Téngase presente, sin embargo, que «si las elipsis no difieren en cuanto a su género, ya que todas pueden reducirse a 'carencias' respecto de un modelo, requieren, sin embargo, modelos de naturaleza y extensión diferentes, así como formas de comparación con estos modelos que no desembocan necesariamente en una

Desde el punto de vista estilístico, que es el que asumen los rétores cuando tratan la elipsis como una figura de dicción, ésta se estudia como un recurso para «adelgazar» el discurso mediante la eliminación de repeticiones, como un medio eficaz de suscitar expectativas y de prolongar la satisfacción 'proyectando hacia adelante' la atención del que lee o escucha.

Un ejemplo de la entradilla de un artículo periodístico:

> Una locura. Una elección absurda desde cualquier punto de vista, tanto económico como ambiental. Aunque los directivos de Enel no lo dicen tan brutalmente, éste es el juicio que surge de forma inequívoca de las 101 páginas del informe...
>
> (*Panorama* 31/1/88:62)

Esta elipsis es un elemento preparatorio, un anuncio previo del tema del discurso (elipsis *catafórica*, que remite a cosas de las que se hablará a continuación), frecuente en la transmisión 'brillante' de noticias, en la narrativa y en la poesía:

> *Árbol de versos* y la tinta jugo / de hojas y fruto que la pluma labra: / ¡quién rompiera de la escritura el yugo / de hielo, y viera el sol de la palabra! / ¡y viera al aire pleno la cuajada / copa mecerse...
>
> (Vitier, HP: *El horno y el pan*, XI, 1-6)

En poesía se encuentran también elipsis «totales» del tema: nunca se nombra explícitamente aquello de lo que se habla, y de ahí la posible ambigüedad del mensaje y las solicitaciones que se dejan al trabajo interpretativo del lector.

Los lingüistas han explicado la elipsis del tema en la comunicación diaria como una creación de 'referentes textuales': en un texto puede no nombrarse un objeto al que se hace referencia mediante la mención de características, circunstancias, componentes, utilización, etc. En el pasaje siguiente:

> *Conducía* por la *autopista* cuando de pronto *el motor* empezó a hacer un ruido raro. Me paré en el primer *parking*, abrí el *capó*, desenrosqué el tapón y vi que el *motor* estaba hirviendo

no se nombra nunca explícitamente el coche, al que sin embargo

equivalencia funcional entre la forma elíptica y la forma completa» (Marello, 1988). Para la distinción entre *co-texto* y *con-texto*, véase la nota 96

aluden todos los términos que hemos transcrito en cursiva. El elemento sobreentendido actúa tan poderosamente que se convierte en el elemento de cohesión y de coherencia del texto.

La elipsis es un rasgo característico de algunos géneros textuales (el telegrama y los títulos) y de estilos: del estilo «telegráfico», justamente, y de las distintas manifestaciones de la braquilogía (cfr. 2.18:[16] y [17]) que, en parte, caracterizan el estilo nominal, estilo que se define generalmente (aunque impropiamente en ciertos aspectos) como una elipsis del verbo.

[22] El **zeugma** o **silepsis** (gr. *zéugma,* «acción de uncir, de poner bajo el mismo yugo, uñidura», de *zéugnymi,* «pongo bajo el yugo»; *schêma apò koinoû,* «figura de comunidad»; *sýllepsis,* «tomar todo junto», del que es calco el lat. *conceptio;* otros nombres latinos: *adiunctio, coniunctio, nexum* «ayuntamiento, conexión») tradicionalmente comprende una serie de variantes de la elipsis. Son elipsis que producen incongruencias semánticas o sintácticas (cfr. Valesio 1986:48-56).

Un ejemplo célebre de incongruencia semántica es el verso de Dante:

> parlare e lagrimar vedrai insieme
> («hablar y llorar juntamente verás». Trad de L. M. de Merlo)
> (*Inferno,* XXXIII, 9)

con *parlare* (hablar) y *lagrimar* (llorar) 'uncidos bajo el yugo' de un verbo que expresa percepción visual y no auditiva. Una incongruencia semántica que está entre el zeugma, la hipálage del adjetivo y (quizá) la sinestesia, es la que se encuentra en el enunciado (extraído de un dicurso oral)[84]:

> Para hacer el *tiempo quirúrgico* relativamente *breve y exangüe.*

Las incongruencias sintácticas comprenden también, según los tratados clásicos, ejemplos muy comunes del tipo de 'elipsis contextual' que permite ahorrar palabras y evitar repeticiones superfluas. Por ejemplo:

> Uno se fue a Roma, otro a Milán y un tercero a Génova.

[84] De una entrevista de TG1 a las 13,30 del 8/2/86.

En el tipo ejemplificado por

> Tú *estarás contento* y tus amigos, satisfechos

la incongruencia reside en unir al verbo copulativo (*estarás*) en segunda persona del singular no sólo la parte nominal que concuerda gramaticalmente (*contento*), sino también el plural *satisfechos* (que debería estar unido a un verbo en tercera persona del plural). Lausberg (1969:174) cita, a este respecto, un verso de Racine:

> Londre est *libre,* et vos lois *florissantes* («Londres es libre, y florecientes vuestras leyes»).

La lingüística moderna ha estudiado el zeugma como un *gapping* (cfr. Ramat 1982; Neijt 1979), esto es, como un desfase semántico en un paralelismo sintáctico (cfr. también Sperber y Wilson 1986:222-224). Un único ejemplo:

> Pedro vino con María, Paolo con Gigliola, Alberto, con la cara larga.

[23] El **asíndeton** (gr. *asýndeton,* «sin ligaduras»; lat. *solutum,* «desatado, suelto», y los sinónimos abstractos *dissolutio, inconexio*) es la ausencia de conjunciones entre las frases y sus miembros, cuya conexión o desunión se realiza por simple yuxtaposición:

> *Veni, vidi, vici*
> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto
> (Las damas, los caballeros, las armas, los amores, / las cortesías, las audaces empresas canto)
> (*Orlando furioso,* I, 1-2)

Las enumeraciones (cfr. [16], y el parágrafo precedente) son el lugar natural del asíndeton.

Generalmente se piensa en el asíndeton como en una omisión de conjunciones de coordinación; sin embargo, también las relaciones de subordinación pueden expresarse mediante el asíndeton:

> No voy: no tengo tiempo (= *porque* no tengo tiempo)
> Me gusta; me lo quedo (= *pues que* me gusta...; además, naturalmente, de la coordinación «me gusta y, por ello...»)
> ¿Lo quieres? Llévatelo (= si lo quieres, llévatelo)

En la tipología de Lausberg (1969:178-180) se distinguen los tipos siguientes de asíndeton: el *aditivo* (suma simple de los miembros), el *sumativo* (el primero y el último de los miembros funcionan respectivamente como introducción y recapitulación), el *disyuntivo* (los miembros se presentan como alternativas), el *adversativo* (miembros antitéticos), el *causal*, el *explicativo*, el *conclusivo* (según la relación que tienen los miembros entre sí: véase nuestros ejemplos).

Añadimos una sola muestra de una enumeración asindética de tipo *sumativo*:

> Guerra, tiranía, insurgencia, guerra fría, *catástrofes públicas, por tanto,* que, como los cataclismos privados, parecen haber sido inventados para conferir duración, esbozada más que suficientemente en el resto de las «Ocasiones», al mundo instantáneo, discontinuo e indirecto de la esperanza, esto es, de la poesía, montaliana.
>
> (Contini, AE 146)

Se habrá observado que los mismos hechos discursivos reaparecen bajo diversos apartados en la que parece la sistematización mejor organizada (con criterios estructurales, además de nocionales) de la teoría clásica de las figuras. El asíndeton, por ejemplo, aparece en los modos de la acumulación, en los procedimientos enumerativos, en un apartado (los recursos de la adjunción) que es estrictamente opuesto a aquel en el que el asíndeton aparece como figura (recursos de la supresión). Estas interferencias clasificatorias se justifican por las premisas del modelo, pero obstaculizan la visión unitaria (y coherente) de los hechos analizados.

C) *Figuras de palabra por permutación y correspondencia*

En el *orden* de las expresiones (palabras y partes de enunciados), la retórica clásica distingue las *permutaciones,* esto es, el desplazamiento de unidades respecto de la posición considerada normal, y las *correspondencias* fónicas y morfológicas (cfr. el esquema de la fig. 8).

c_1) La *permutación*. Los hechos clasificados como figuras en este grupo (la anástrofe, el hipérbaton —con interferencias mutuas—, la epífrasis, que es una variedad del hipérbaton, y la sínquisis, que pertenece al dominio de la *perspicuitas,* 2.13) son objeto de análisis sintáctico por concernir a la colocación (al *orden,* precisamente) de las palabras en la frase.

Para la lingüística (y la gramática) actuales, estos hechos serían

propios de la entonación y del modo de distribuir la información en los enunciados: aquello de lo que se habla, es decir, el *tema* o *argumento* (el *topic* en inglés), en relación con lo que se dice acerca del tema, esto es, el *rema,* o *comentario* (en inglés, *comment*). La retórica clásica los ha distinguido y descrito de forma predominantemente estilística.

[24] La **anástrofe** (gr. *anastrophé,* «inversión»; lat. *anastrophe, inversio, reversio, conversio*) suele definirse como una inversión del orden «habitual», según algunos, o «normal», según otros, de dos o más palabras sucesivas:

> Cerrar podrá mis ojos *la postrera / hora*
> (F. de Quevedo, *Cerrar podrá mis ojos la postrera,* 1-2)
>
> ¿Qué mucho si del mármol desatado / deidad no ingrata la esperanza ha sido...
> (L. de Góngora, *De la esperanza,* 4-5)
>
> Tú / que a *un no mudado amor mudada sirves*
> (Montale, *La primavera hitleriana,* 34-35)

En la historia del lenguaje poético, la anástrofe forma parte de las reminiscencias de una tradición codificada en todas las lenguas romances y que se remonta a esquemas latinos. Como otras constantes de la tradición poética, puede ser objeto de parodia con la intención de infringir las normas; puede establecer una aproximación deliberada de lo antiguo y lo nuevo (como en Saba, por ejemplo), ser un instrumento de la memoria, etc.

Ejemplos de textos publicitarios:

> Export de Henninger. *De las tres, la más alegre.*
>
> No sabe a plástico, / no sabe a lata, / no sabe a cartón, / y no sabe ni siquiera a vidrio, / *el vidrio.*
> (Campaña de la Asociación Nacional de Fabricantes de Vidrio)

Volvamos por un momento a la definición usual de la anástrofe. Se observa que cuando se habla del orden «habitual» nos referimos al uso; cuando se habla de orden «normal» se alude, tautológicamente, a una norma definible, a su vez, bien de forma abstracta en función de un modelo (por ej., cuando se explican los enunciados por su relación con estructuras oracionales), bien mediante generalizaciones recabadas de la observación

de las frecuencias y las modalidades de uso, de los juicios de aceptabilidad (que se refieren a tipos y situaciones de discurso) de los hablantes, etc. En las expresiones que han entrado en el uso con la fijeza de la fraseología, como *a Dios rogando,* la anástrofe representa el orden habitual (en el orden «normal» de palabras, en el que el objeto sigue al verbo, *rogando a Dios* significa otra cosa). Inversiones como *a Dios rogando* son más habituales (más usadas) que las correspondientes construcciones que mantienen el orden normal de las palabras.

Tanto en el habla como en la escritura, la inversión, que es uno de los aspectos posibles de la anticipación o *prolepsis,* enfatiza a menudo la parte de información 'nueva' del enunciado, o el *comentario* antepuesto al *argumento* o *tema* (que en un orden no marcado de palabras en la frase precede al *comentario* o *rema;* cfr. el comienzo de esta sección) como se ve en el último texto publicitario citado

[25] El **hipérbaton** (gr. *hyperbatón,* «transposición»; lat. *transgressio,* «ir más allá», *transiectio* «hacer pasar más allá, transposición») se produce cuando un segmento de un enunciado se antepone a dos constituyentes de un sintagma o a dos sintagmas si uno de ellos está subordinado a otro: es el caso de los modificadores de los sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios.

Como hecho sintáctico, el hipébaton, junto con la anástrofe (de la que no siempre se distingue claramente en los ejemplos clásicos), se sitúa entre aquellas modificaciones del orden de los constituyentes de una oración que se deben a variaciones en la 'distribución' de la información; de ahí el énfasis en los elementos 'desplazados'. En los ejemplos siguientes se indican en cursiva las palabras (constituyentes de sintagmas, etc.) separadas por las inserciones:

> responderé *a las,* sin duda, numerosas, *objeciones*

> *Este,* que siempre veis alegre, *prado*
> (L. de Góngora, *De una quinta del Conde de Salinas,* 5)

> E *nesse,* onde sonha, castelo triste
> (Pessoa, *Ó anus felizes...*)

> culpa que incluso las víctimas de la ley [...] reconocen como inexplicable cuanto más *inocentes,* en el sentido común, son.
> (Segre, DM 183)

[26] La **epífrasis** (gr. *epíphrasis,* «adición»), considerada como figura de la disposición de palabras, es una variante del hipérbaton (la volveremos a encontrar entre las figuras de pensamiento por adición, 2.18:[4]). Consiste en añadir un miembro a un enunciado en una posición tal que produzca un hipérbaton entre el miembro adjunto y aquellos a los que éste se coordina:

> y en su prisión fuerte / hierros se escuchan siempre *y llanto eterno*
> (L. de Góngora, *A la memoria de la muerte y del infierno,* 10-11)

> Dolce e chiara è la notte *e senza vento*
> (Dulce y clara es la noche *y sin viento*)
> (Leopardi, *La sera del dì di festa,* 1)

> d'una clessidra che non sabbia ma opere / misuri e *volti umani, piante umane*
> (de una clepsidra, que no arena, mas horas, / mida, *y rostros humanos, plantas humanas*)
> (Montale, *Il rumore degli èmbrici..,* 11-12)

La epífrasis es, por tanto, un hipérbaton entre miembros coordinados más que entre elementos en relación de subordinación, que es entre los que se produce la forma canónica del hipérbaton[85]. Puede encontrarse unida a figuras de la repetición y, especialmente, a la epífora.

Entre las figuras que se producen a causa de una inserción se cuenta la **tmesis,** metaplasmo gramatical (cfr. 2.12:A_1) y figura sintáctica (metataxis) de permutación en el sistema de RG (cfr. fig. 2 y 3.2:B_4).

[27] La **sínquisis** (*mixtura verborum:* cfr. 2.13) es una mezcla, entendida como perturbación del orden habitual de las palabras, producto de la repetición de combinaciones de anástrofes e hipérbatos en uno o varios enunciados interconectados. Las lenguas clásicas ofrecen abundantes ejemplos de fenómenos de sínquisis (Lausberg 1969:183): es un refinado funambulismo verbal, a medio camino entre la oscuridad (2.13) y la valoración consciente del espacio de libertad compositiva que permiten las estructuras de las lenguas.

Actualmente, la sínquisis puede identificarse con los efectos de la ambigüedad semántica y figural de los que depende la polisemia de los textos poéticos. Un ejemplo célebre es el del verso carducciano:

[85] Los pasajes latinos citados por Lausberg (por ej., «fluctibus opressos Troas caelique ruina», *Eneida,* I, 129) confirman estas hipótesis.

il divino del pian silenzio verde
(el divino del llano silencio verde)

si se rechaza la posibilidad de entender *silencio verde* como una sinestesia (cfr. 216: [3]) y se une *verde* a *llano* y *divino* a *silencio,* de modo que el verso obtiene la conformación de un tablero de ajedrez.

c_2) El isocolon es la figura de la *correspondencia* de los enunciados y de sus constituyentes en el plano sintáctico, métrico y fonológico.

[28] El **isocolon** o **parísosis** (gr. *isókolon* de *íson,* «igual» y *kôlon,* «miembro»; *párison,* «casi igual, correspondiente» *[schêma],* traducido al latín como *compar / exaequatum membris [schêma]*) es la equivalencia, en longitud y en estructura sintáctica, de los periodos, de las frases y sus miembros; y de las estrofas, los versos y los *cola* en la métrica[86].

El paralelismo entre los miembros es típico, aunque no privativo, del estilo bíblico (cfr. 2.17a); en sus diversas formas está atestiguado en todas las épocas y en los más distintos autores, en la prosa literaria y en la andadura del discurso común. Un ejemplo de la Biblia:

¿No me serviste acaso como leche / y cual queso me cuajaste? / De piel y carne me vestiste / y me tejiste con huesos y nervios.
(*Job,* 10, 10-11)

La extensión mínima del isocolon es, obviamente, de dos miembros, cada uno de los cuales ha de constar de al menos dos palabras:

Corto en días y harto de inquietudes
(*Ibid.,* 14, 1)

Frecuentemente se halla una antítesis en el paralelismo de dos miembros:

Compre uno / llévese dos

86 La definición de esta figura es muy antigua: se remonta a Gorgias (cfr. 1.2), cuya prosa rítmica se caracterizaba por la recurrencia regular de miembros de conformación sintáctica y ritmo semejantes.

Correr o *recorrer / Cubrir* distancias o *descubrirlas.*
(Publicidad de BMW)

Aquí *se vence o se muere*

El paralelismo de tres miembros o **tricolon** (gr. *tríkolon*), o isocolon trimembre, puede ejemplificarse de la manera siguiente:

La esperanza de ayer —la aventura de hoy— el reto de mañana
(Publicidad de SAFARILAND, Roma)

El isocolon plurimembre, por ej., el **tetracolon** (gr. *tetrákolon*), que está constituido por cuatro *kola* paralelos, tiene el mismo carácter de la enumeración (2.17:[16]) y, a menudo, una estructura anafórica (2.17:[5]). Véase el pasaje siguiente de *Faville del maglio* de D'Annunzio (comentario de Beccaria, 1975:308-309):

Era calcina grossa, / e poi era terra cotta, / e poi pareva bronzo; // e ora è cosa viva, // ...
Non odo il suo respiro, / non il canto del gallo, / non il nitrito del poledro, / non il fiotto del bimbo
(Era de cal y canto, // y luego era de arcilla, // después parecía bronce, // y luego era algo vivo // ..
No oigo su aliento, / ni el canto del gallo, / ni el relincho del potro, / ni el sollozo del niño)

En los sistemas clásicos, a partir de Quintiliano (documentación en Lausberg 1973[2]:359-374), la parísosis se analizaba según la autonomía sintáctica de los miembros coordinados *(subiunctio, adiunctio),* su composición semántica *(disiunctio)* y su conformación fónica y morfológica (homoteleuton, homeoptoton, etc.) Se obtuvieron así los tipos siguientes:

a) *subiunctio* o *subnexio* (gr. *hypozêuxis*), cuando los miembros coordinados son oraciones enteras y sintácticamente autónomas:

¿Quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos?

b) *adiunctio,* cuando los miembros (coordinados) son grupos (partes de oración u oraciones) sin autonomía sintáctica; esta figura es un tipo de zeugma (2.17:[27]):

Me parece indigno el proverbial *«ni ver, ni oír, ni hablar»*

c) *disiunctio*, cuando los miembros contienen sinónimos (esto es váli do también para las construcciones anteriores):

> Pedía compasión, imploraba piedad, suplicaba clemencia
>
> Te pido que no sucumbas a la charlatanería, que no toleres la murmuración

La *disiunctio* es una manifestación de la *variatio*.

Si a la sinonimia, esto es, a la equivalencia de significados, se añadiese la igualdad de los miembros, la *disiunctio* se convertiría en una forma de la *repetitio* (en figuras de la repetición).

[29] En lo que concierne a la conformación fónica, el **homotéleuton** (o homoeotéleuton) consiste en la terminación igual o semejante de las palabras (gr. *homoiotéleuton*, traducido en latín con la expresión *simili modo determinatum*, «terminación de manera semejante», además de la adaptación en *homoeoteleuton*). Es un fenómeno de *homofonía*, que comprende también, además del homotéleuton, la rima y la aliteración (cfr. 2.20). Cuando no está justificada literariamente (como las rimas y las asonancias en poesía —cfr. por ej., las asonancias del *Cantico di Frate Sole:* Sing*ore* / beneditt*ione;* splend*ore* / signific*atione;* t*erra* / gov*erna* / *erba*, etc.—), la repetición de los fines de palabra produce, en el discurso ordinario, molestas cacofonías («la conclus*ión* de la argumentac*ión* pone el ac*ento* en el movimi*ento* de los afect*ados* en los cit*ados*...») de la que es difícil librarse, especialmente cuando se debe, o se quiere, hacer uso de tecnicismos (adecuados o tenidos por tales). Las mismas observaciones son válidas para las formas aliterantes (nótese, en la frase anterior, «*t*enidos por *t*ales»: es una aliteración debida al descuido en la expresión, en lugar de «que parecen tales»; «que se creen tales», etc.).

En los *Ejercicios de Estilo* de Queneau, la figura se ejemplifica así:

> El bus del circuito por el que transito va tocando el pito. Allí, mientras dormito, veo un cabeza de chorlito de cuello infinito como un monolito, con un sombrerito nada bonito ni exquisito. El que cito le da un grito gratuito a uno que parece frito con el prurito del baile de San Vito: «¡Oyito, cabrito, que me excito, irrito, desgañito, despepito, derrito y agito porque Vd me tiene ahíto, aunque yo no le incito!» Y tras lo trascrito, se sienta el muy bendito mirando de hito en hito.
>
> (Queneau, *Ejercicios de Estilo*. Trad. A. Fernández Ferrer)

El homotéleuton se convierte en una técnica efectista en los eslóganes que reaprovechan el paralelismo repetitivo de las rimas y de las cadencias rítmicas *martellanti*.

[30] El **homeoptoton** (gr. *homoióptoton*, traducido en latín con *simili casibus* «[expresión] con semejanza en los casos» y adaptado como *homoeoptoton*) es un fenómeno propio de las lenguas flexivas con marcas morfológicas para los casos (flexión nominal) y para la conjugación de los verbos (flexión verbal). El homeoptoton puede o no comprender el homotéleuton; como explica Quintiliano:

> la tercera especie [de semejanza] consiste en hacer terminar las últimas palabras de cada miembro en los mismo casos: se llama *homoeóptoton* [...] Los mejores ejemplos de esta figura parecen ser aquellos en los que el principio y el fin de los periodos concuerdan de manera que las palabras sean semejantes y tengan las mismas terminaciones y desinencias, y que sean también —éste es el cuarto tipo— de miembros iguales, de modo que formen un *isókolon* (oración con los miembros iguales) [...] ***Non minus nunc in causa*** // *cederet Aulus cecina Sexti Aebuti impudentiar* // ***quantum in vi facienda*** // *cessit audaciae* [«No cederá más ahora Aulo Cecina en la causa a la insolencia de Sexto Ebucio de lo que cedió entonces, en el uso de la violencia, a la audacia desenfrenada»] es un *isókolon*, un *homeoptoton*, un *homoeotéleuton*. Añádase también la elegancia que se deriva de la figura [el políptoton] que consiste [...] en la repetición de términos con distintos finales: *non minus cederet quam cessit*. En el ejemplo siguiente, en cambio, hay *homoeotéleuton* y *paronomasia: neminem alteri posse dare in ma***trimonium**, *nisi penes quem sit* **patrimonium** («nadie puede dar a otro una mujer en matrimonio salvo aquel que posea un patrimonio»).
>
> (*Inst. Orat.*, IX, 3, 78-80)

[31] La **paromeosis** (gr. *paromóiosis*, «casi igualdad»; lat. *paromoeosis*) es un estadio más complejo de la parisosis, ya que comprende los fenómenos del homoteleuton y del homoeptoton junto a la paronomasia (2.17:[8]) y el políptoton (2, 17:[9]). Muchos ejemplos actuales de paronomasia habrían sido clasificados como paromeosis por los rétores antiguos.

Un ejemplo literario (cit. en Lausberg 1969:193):

> *et l'on peut me* ***réduire*** a vivre sans **bonneur,** / *Mais non pas me* ***résoudre*** vivre san **honneur.**
>
> (Corneille, *Le Cid*, II, 1, 395)

Y uno subliterario:

Mátame, pero de besos *sácame* .. Mujer // de boca *lánguida* // de ojos *lím pidos* //...

En el capítulo 3 se presentarán, como ya se ha advertido, distribuciones de las figuras de dicción distintas a las clásicas, así como clasificaciones acordes y alternativas a ellas.

2.18. Figuras de pensamiento

Todas las clasificaciones de las «figuras de pensamiento» (gr. *dianóias schémata;* lat. *figurae sententiae)* parecen heterogéneas y menos fiables que las taxonomías de las figuras de dicción, que, al menos, tienen como punto de partida la identificación de estructuras gramaticales. La identificación de las figuras de pensamiento, en cambio, se fundamenta de forma imprecisa en conceptos vagos, mal (o nunca) definidos, que, intuitivamente, se aplican a procedimientos discursivos comunes a varias figuras. Su identidad ha dependido siempre de un difícil equilibrio entre los comportamientos que manifiestan, los modos en que se manifiestan y sus correspondientes rasgos gramaticales (unidos, por tanto, a valores argumentativos y estilísticos). Los antiguos maestros de retórica tuvieron a bien advertir que el fundamento de estas figuras era el pensamiento, sea cual fuere la manera de expresarlo, y que la figura debía ser reconocible aunque cambiara la elocución: como lo demuestran los hechos, es difícil definir esquemas de pensamiento con los instrumentos del arte antigua del 'hablar bien'. La bipartición de las figuras, basada en la separación entre *res* y *verba,* pone en cuestión la separación misma, ya que las *res,* los contenidos, pueden analizarse como 'una materia dotada de forma' en vez de como un magma continuo, y la 'forma' no ha de identificarse, *sic et simpliciter,* con «las palabras». En las figuras de pensamiento, las teorías clásicas de la elocución tropezaban con el problema de la organización (esto es, de la forma) del contenido. Los medios de los que disponían para resolverlos no podían dejar de conducir a soluciones contradictorias. No puede sorprender, pues, que los mismos hechos discursivos sean, para unos, figuras de pensamiento, y, para otros, figuras de dicción, de estilo, etc.

La *Rhetorica ad Herennium* (IV, 35-55) censa unas veinte figuras de pensamiento. La más somera de las verificaciones no puede dejar de notar las

conexiones de la tradición posterior (romana, medieval y moderna) con este catálogo, que, a su vez, es deudor de las doctrinas asiano-helenísticas de las figuras:

1) *distributio,* «distribución» (otros la sitúan entre las figuras de dicción; Lausberg la describe como uno de los dos tipos de acumulación coordinante, que se vio aquí en 2.17:[17]);
2) *licentia,* «licencia» (aquí en [29]);
3) *deminutio,* «atenuación», corresponde, parcialmente, a la litotes (2.16:[8]);
4) *descriptio* «descripción», hipotiposis (aquí en [2])
5) *divisio* «división», figura semejante al dilema: «distingue dos cosas, aduce las causas de ambas y las resuelve: ¿por qué debería yo reprocharte nada? Si fueras honesto, no lo merecerías, y si fueras deshonesto, no te dejarías turbar» *(Rhet. Her.,* IV, 40);
6) *frequentatio,* «acumulación» (el uso argumentativo de este recurso aparece descrito y ejemplificado; sus ingredientes formales se vieron aquí como el procedimiento de base del segundo grupo de figuras por adición);
7) *expolitio,* «corrección» (aquí en [1]);
8) *commoratio,* «insistencia» *(ibid.);*
9) *contentio,* «antítesis» (aquí en [8]);
10) *similitudo,* «comparación» (aquí en [14]);
11) *exemplum,* «ejemplo» (aquí en [15]);
12) *imago,* «imagen» (según otros, es un tipo de comparación);
13) *effictio,* «retrato» (aquí en [2]);
14) *notatio,* «descripción del carácter», etopeya (aquí en [2]);
15) *sermocinatio,* «dialogismo» (aquí en [27]);
16) *conformatio,* «personificación», prosopopeya (aquí en [25]);
17) *significatio,* «alusión» (aquí en [23]), obtenida mediante a) exageración, b) ambigüedad, c) consecuencia, d) reticencia (aquí en [19]), e) analogía.
18) *brevitas,* «concisión» (aquí en [16] y [17]);
19) *demonstratio,* «demostración visual» (el 'poner ante los ojos'), hipotiposis (aquí en [2]).

Aunque Fontanier realiza una redistribución original de la herencia de la retórica clásica y rechaza la bipartición de base entre figuras de dicción y de pensamiento (cfr. frg. 4), concede aún a las figuras del pensamiento un apartado en su sistema, el séptimo, y las subdivide con procedimientos poco homogéneos, como puede observarse en el esquema siguiente:

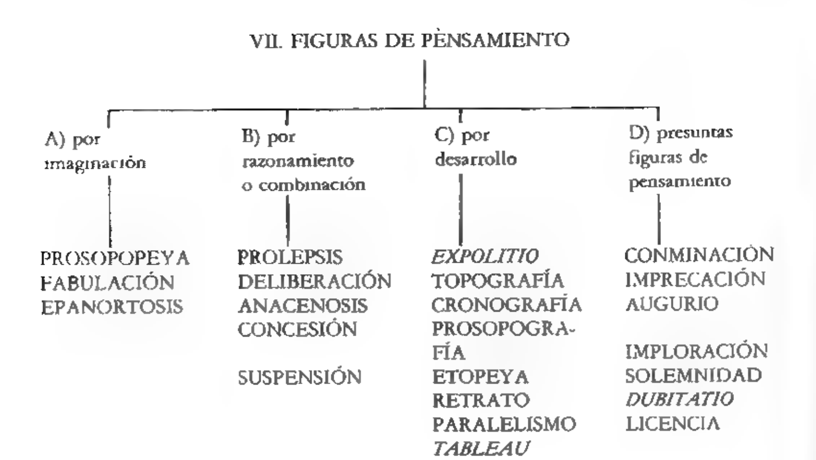


Fig. 9 — El tipo VII de figuras del discurso de Fontanier.

Lausberg es consciente de que «la elaboración intelectual y la formación lingüística son procesos inseparables» (Lausberg 1969:194) y se preocupa de advertir, a este propósito, que un mismo procedimiento puede ser figura gramatical en lo que concierne a las modificaciones morfológicas, figura de dicción en el plano de la función sintáctica y de los efectos estilísticos, y figura de pensamiento en lo que concierne a las relaciones lógico-semánticas, al marco temático, a los fines comunicativos, etc. (por ej., describe el hipérbaton como una figura de dicción que, en el plano de los metaplasmos, equivale a la tmesis, y, en el plano de las figuras de pensamiento, al paréntesis: cfr. Lausberg 1969:181). La búsqueda de la simetría le lleva a proponer «experimentalmente» una sistematización de las figuras de pensamiento según las cuatro categorías modificativas, como se observa en el esquema de la fig. 10.

Para obtener una visión de conjunto de la tradición retórica no es indispensable dar cuenta del entramado conceptual con el que Lausberg apresa una materia tan resbaladiza. Nos contentaremos con revisar las figuras distribuyendo la materia de manera más drástica de lo que hasta ahora se ha hecho. La atención se centrará en las teselas del mosaico final, las únicas que pueden compararse con las de otros mosaicos: con las de la sistematización de Fontanier, por ej., o con las de las propuestas de las neorretóricas actuales.

A) *Figuras de pensamiento por adición*

[1] La **commoratio** (gr. *epinomé* «insistencia»; lat., además de la denominación principal *repetititio crebra sententiae* «repetición frecuente de un pensamiento») es una insistencia repetitiva en las ideas principales. Esta insistencia puede realizarse mediante una **interpretatio** o **paráfrasis interpretativa,** que consiste en unir enunciados equivalentes con el fin de esclarecer o de enriquecer una idea que ya se ha expresado (es un procedimiento muy común, al igual que el uso de sinónimos):

> El arte sí, es un lenguaje, *un intento de comunicación con otros.* Gritas tus obsesiones a otros, aunque sea como símbolos.
>
> (Sábato, AE 211)

La *commoratio* se presenta también como **expolitio,** término que puede traducirse por *corrección:* consiste en volver sobre el mismo tema o sobre uno de sus núcleos, añadiendo informaciones complementarias y variando la expresión. Un ejemplo clásico es el inicio de la primera catilinaria ciceroniana:

> *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? Quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? Quem ad finem sese effrenata iactabit audacia?* («¿Hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia? ¿Por cuánto tiempo aún nos burlará tu locura? ¿Hasta dónde llegará tu desenfrenada insolencia?»)

Un ejemplo moderno:

> pero, sobre todo, [los milaneses] corren tras las expresiones que todavía permanecen intactas en la «naturaleza», *en lo que ellos entienden por naturaleza: una mezcla de libertad y de pasión, con no poca sensualidad y con algo de locura,* de la que, a causa de la rigidez de la vida actual en Milán, parecen sedientos.
>
> (Ortese, L'I.15)

Las distintas formas de la *commoratio,* como las de las figuras de pensamiento que veremos a continuación, responden a la exigencia de 'especificar los detalles'. En la *inventio,* esta función es propia de la «narración», en las «proposiciones» (cfr. 2.5) de la argumentación.

Uniendo en tulipán los cinco dedos de la mano derecha, hizo oscilar la flor en una hipotiposis dígito-interrogativa de uso muy común en la Apulia.
(Gadda)

[2] Los recursos de la *expolitio* son también propios de la **hipotiposis** o descripción (gr. *hypotyposis,* «esbozo», con sus sinónimos *dyatiposis* «configuración», *ékphrasis,* «descripción», *enárgeia,* «evidencia»; lat. *evidentia, descriptio, illustratio, demonstratio,* «mostración»). Es el «poner ante los ojos», que 'hace ver' —que evidencia, precisamente— el objeto de la comunicación: se resaltan sus detalles característicos para concentrar en él la imaginación del oyente (*phantasía,* en griego; *visio* en latín) y su capacidad para representarse mentalmente lo que se dice, para traducir las palabras en imágenes.

Esta denominación abarca los distintos tipos y técnicas de la descripción que Fontanier agrupa (junto con la *expolitio*) en la subclase de las «figuras de pensamiento por desarrollo» (cfr. fig. 9): la **topografía** o descripción de lugares, la **cronografía** o descripción de circunstancias temporales; la **prosopografía,** de cualidades físicas, apariencias, movimientos, etc., del ser animado; la **etopeya,** de cualidades morales, vicios, virtudes, conductas, etc.; el **retrato,** que comprende la prosopografía y la etopeya; el **paralelo,** que, en dos descripciones, consecutivas o alternas, señala las semejanzas y las diferencias entre los objetos e individuos descritos; el **tableau** («puesta en escena»)[87], que, por ser una presentación «viva y animada» de «eventos, acciones, pasiones, fenómenos físicos y morales» (FD 431), comprende y extrema el resto de las formas.

¿Son necesarios los ejemplos? Los puede proporcionar la memoria literaria de cada cual y la experiencia común de los hablantes 'comunes': es más que probable que en las narraciones de casos y anécdotas hayamos realizado esbozos (o hayamos apreciado en otros esta capacidad), cuadros vivos de una situación, descripciones del lugar y el momento de un suceso, perfiles eficaces de una fisonomía, etc.

Los maestros de la oratoria antigua y medieval se detuvieron en los procedimientos descriptivos para demostrar su eficacia, especialmente en

[87] Indicamos Ossola 1985, donde la composición en *tableaux* se pone en relación con el método de «composición de lugar» aconsejado por San Ignacio de Loyola. Sobre este tema, léase la cuarta de las *Lezioni Americane* de Calvino (cit. con las siglas LA); «Visión», especialmente en las págs. 81-87.

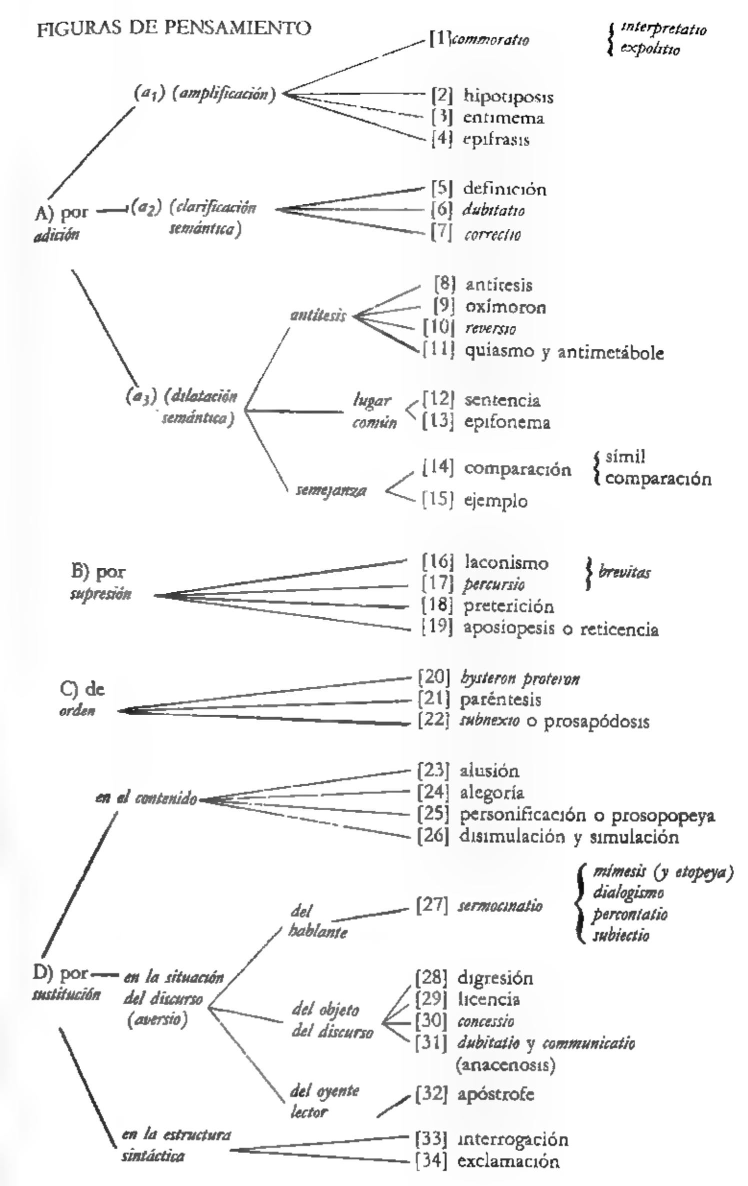


Figura 10.—Figuras de pensamiento. Adaptación de la clasificación de Lausberg.

el género del discurso persuasivo Hoy aparecen, en algunas de las más divulgadas tipologías del texto, como rasgos que caracterizan módulos discursivos (por ej , la descripción «técnica» por oposición a la «impresionista»), en los distintos géneros textuales.

[3] El enriquecimiento conceptual no sólo se obtiene mediante la especificación de detalles, sino también en la argumentación; la acumulación argumentativa es la forma canónica del razonamiento lógico-dialéctico, el **silogismo,** en su modalidad retórica, el **entimema** (cfr. 1.5 y 2.6 [3]).

[4] La **epífrasis,** que se ha tratado ya como una figura de dicción (2.17:[26]), tiene también un puesto entre las figuras de pensamiento. Es un desarrollo de ideas accesorias, una acumulación de sentidos en torno a un núcleo conceptual ya expuesto.

Las tres figuras siguientes del esquema de la fig. 10, tiene, cada una a su modo, el fin común de esclarecer el significado de expresiones dadas.

> La definición *de una cosa es decir lo que es la cosa, con palabras tales que no convengan a ninguna otra.*
> (Brunetto Latini)

[5] La **definición** (gr. *orismós,* de *orizo,* «marco los límites, delimito»; lat. *finitio* de *finis,* «confín») es la delimitación de un concepto, la declaración precisa de «lo que se entiende por...». Se encuentra en todo tipo de discurso. Un ejemplo excelente, que brota de la tradición de la alta escolástica medieval:

> *fede è sostanza di cose sperate / e argomento de le non parventi /* e questa pare a me sua quiditate
> («fe es la sustancia de lo que esperamos / y el argumento de las invisibles; / pienso que ésta es su esencia verdadera». Trad. de L. M. de Merlo)
> (Dante, *Paradiso,* XXIV, 64-66)

Cuando se usa la definición en lugar del término definido se obtiene una perífrasis sustitutoria (cfr. 2.16:[5]). Si se presenta como la explicación del significado original (étimo) de la palabra, es una **etimología:**

> *Humilis* está en relación con *humus,* tierra, y, en sentido literal, significa bajo, situado abajo, poco elevado. En sentido figurado, la palabra se ha desarrollado en diversas direcciones.
> (Auerbach, LP 44)

El uso argumentativo de la definición (cfr. 2.6:[4], [6]) es habitual en los géneros textuales más dispares. Un ejemplo de un manual jurídico:

> El delito, pues, no tiene dos consecuencias, sino una sola: la enfermedad [...] Pero, ¿qué ha de entenderse por enfermedad? Según la Relación ministerial del Proyecto, la enfermedad es *«cualquier alteración anatómica o funcional del organismo»* [...] Por lo general se estima que esta noción es inexacta [...] Manzini sostiene que, a efectos de derecho penal, [...] debe entenderse por enfermedad *«cualquier proceso patológico que requiere cuidado, atención o custodia»,* pero este criterio se ha considerado empírico [...] Por tanto, [...] entenderemos que la enfermedad consiste en *un proceso patológico, agudo o crónico, localizado o difuso, que determina una apreciable incapacitación funcional del organismo.*
> (Antolisei, MDP I, 66-67)

[6] La **dubitatio,** «duda, vacilación» (gr. *aporía,* «dificultad, incertidumbre», *diapóresis,* «duda», vacilación») es la incertidumbre entre dos o más interpretaciones de un hecho, suceso, estado de cosas, etc.; se sopesan las circunstancias y las opiniones contradictorias, se valoran los pros y contras de una situación o una idea, con el fin de tomar una decisión. Las 'dudas' que Dante expone a Virgilio, primero, y a Beatriz, después, en el curso de su viaje al Más Allá, pueden entenderse en parte como ejemplos de esta figura retórica. Ya en el segundo canto del *Infierno,* en el que el poeta argumenta sobre su vacilación ante el *«alto passo»,* concluye:

> ma io, perché venirvi? o chi'l concede? / Io non Enea, io no Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede.
> («mas, yo, ¿por qué he de ir?, ¿quién me lo otorga? / Yo no soy ni Pablo ni Eneas: / y ni yo ni los otros me creen digno». Trad. de L. M. de Merlo)
> (Dante, *Inferno,* II, 31-33)

Se puede también manifestar la dificultad de formular un juicio o de pronunciarse sobre preguntas o acontecimientos:

> *¿Fue gloria verdadera?* Quede a la posteridad la ardua sentencia...
> (Manzoni, *Il Cinque maggio,* 31-32)

Fontanier desdobla la *dubitatio* clásica en «duda» y «deliberación» (cfr. fig. 9) e incluye a la primera entre las «presuntas figuras del pensamiento», viendo en ella únicamente una manifestación de sentimientos opuestos entre los cuales no hay lugar para la reflexión racional: esto bastaría, según él, para no otorgar la condición de figura a lo que no es más que «turbación, perplejidad, tedio, disgusto, dolor o cualquier otra situación penosa del espíritu» (FD 446). La «deliberación», en cambio, que está incluida en el subtipo de las «figuras por razonamiento o por combinación», se identifica con la valoración racional de los pros y los contras de una decisión posible, y con la vacilación simulada, una vez que se ha hallado la mejor solución.

[7] La **correctio** «corrección» (gr. *metánoia*, «cambio de parecer», *epitímesis*, «censura») es un esclarecimiento semántico que se manifiesta en formas diversas y consta de dos tipos principales: la contraposición (antítesis: cfr. [8]): 'no p, sino q' (con variantes estilísticas: 'q, no / mejor p', etc.) y la superación: 'p', o más bien / o mejor, etc. q' (con variantes estilísticas entre las que señalamos las formas asindéticas documentadas aquí en el segundo y tercer ejemplos):

> DE FORMA IMPREVISTA SALIÓ DE SUS LABIOS / LA PALABRA DE LA VERDAD / QUE DESIGNA *NO* AL ADVERSARIO HUMANO / EN LAS GUERRAS HUMANAS / *SINO* AL ATROZ ENEMIGO PRESENTE / DE LA HUMANIDAD.
> (Croce, EMC 15-20)

> desde que oye hablar a los cronistas de las autoridades en la televisión, también él ha dejado de llegar: *alcanza*. Ya ha dejado de oír: *escucha*. No espera: *está a la expectativa* [...] incluso con los parientes.
> (Flaiano, FE 65)

> No es sólo intuición. *Sensibilidad*. No es sólo sensibilidad. *Apertura* No es sólo apertura. *Compulsión cognoscitiva*. No es sólo compulsión. Es *una insólita plenitud de instrumentos...*
> (Livi, SV)[88]

Este último ejemplo engloba la corrección, el clímax, la estructura anafórica, el asíndeton y la elipsis: manifiesta, además, la tendencia a situar el colon más largo en última posición según la ley de miembros crecientes en el *ordo naturalis* (cfr. *dispositio:* 2.8).

[88] El pasaje ha sido extraído de un artículo sobre la obra de Gianna Manzini

> *Una antítesis tiene el aspecto de una simple inversión mecánica Pero ¡qué cúmulo de experiencias, sufrimientos y conocimientos hay que adquirir para ser capaz de dar la vuelta a una palabra!*
> (Karl Kraus)

[8] La **antítesis** (gr. *antítheton*, «contrapuesto», *antíthesis*, «contraposición»; lat. *antitheton, contrapositum, contentio*, «oposición») es la contraposición de ideas en expresiones que, de distintos modos, se ponen en relación mutua. Fontanier sitúa la antítesis entre las «figuras de estilo» (en la subclase que comprende, entre otras, la comparación, el paréntesis, el epifonema) y advierte que no toda expresión de ideas opuestas constituye una antítesis. Para que la figura exista se requiere la construcción simétrica de los miembros contrapuestos.

La manifestación de la antítesis en el plano de las unidades léxicas (esto es, en el plano lexemático) son los **antónimos** o contrarios, categoría lexicológica opuesta a la de los sinónimos. Véanse, en los ejemplos siguientes, las oposiciones *todo / nada, difícil / fácil, sabido / ignorado, simple / complejo, alma / cuerpo, sombra / luz, largo / breve:*

> En las artes y disciplinas, por no mencionar lo demás, hay siglos que se *jactan de rehacerlo todo* porque *no saben hacer nada.*
> (Leopardi, P 21)

> *difícil* lo *sabido* y *fácil* lo *ignorado.*
> (Cortés, *Yo*, 11)

> Nuestras actrices cinematográficas han confirmado la teoría de que *las almas simples* viven, preferentemente, en *cuerpos complejos*
> (Flaiano, FE 67)

> Cortinas Tempotest. La *sombra* sale a la *luz*
> (eslogan publicitario)

La antítesis puede imbricarse con figuras como la corrección (véanse los ejemplos citados en [7]) y la antimetábole (cfr. más adelante en [11]); puede servir también como base al dialogismo (cfr. [27]); cuando se produce dentro de los esquemas de la repetición, puede ser el síntoma de la búsqueda de intensificación retórica, o,

como en el isocolon (véase 2.17:[28]) y en el paralelismo, puede realizarse con una simetría perfecta que intensifique la oposición.

> quando ancor *lungo / la speme e breve ha la memoria il corso*
> (cuando aún *largo la esperanza y breve el curso la memoria* tiene)
>
> (Leopardi, *Alla luna,* 13-14)

La antítesis, figura predilecta de la oratoria y de la poesía de todos los tiempos, se presta a encarnar la inquietud existencial:

> Pace non trovo, et non ò da far guerra; / e temo et spero: et ardo, et son un ghiaccio; / et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra; / et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.
> (No encuentro paz, y no he de hacer la guerra, / y espero y temo y ardo y soy de hielo; / y vuelo por el cielo y yazgo en tierra; / y nada aprieto y todo el mundo abarco)
>
> (Petrarca, CXXXIV, 1-4)

Por esta razón triunfa en el barroco, la época más inquieta y metamórfica.

El gran potencial dramático que esta figura posee por definición hace de la tragedia su ámbito natural. Un sólo ejemplo entre muchos: la profecía de Tiresias, el ciego vidente (una antítesis viva), en el *Edipo Rey:*

> *vidente, no ves* a qué triste momento de tu vida has llegado [...] La maldición de un terrible vestigio sabrá algún día expulsarte lejos de esta tierra nuestra, a ti, *vidente de mirada certera, hoy, y mañana, ciego en la oscuridad*
>
> *(Edipo rey)*

Las máximas y sentencias sapienciales, los aforismos y proverbios, utilizan abundantemente la eficacia de las oposiciones:

> El que ame su vida, la perderá, y el que no tema perder la vida de este mundo, vivirá eternamente.
>
> (San Juan, 12, 25)

El recurso a la antítesis en la búsqueda de efectismo oratorio preocupó a los partidarios de la moderación. Fontanier puso en guardia contra un uso inmoderado, del que habrían abusado, a su juicio, Séneca, Plinio el Joven, los Padres de la Iglesia y, especialmente, San Agustín. Sean o no abusos, es cierto que pueden hallarse, en los autores mencionados, ejemplos excelentes de discurso con contraposiciones.

> *unidos el honor y la indecencia en un único pacto / fundaron un oxímoron permanente*
>
> (Montale)

[9] El **oxímoron** (gr. *oxýmoron,* «locura extrema» de *oxýs,* «agudo» y *morós,* «loco»; lat. *oxymorum, oxymora verba*) es la unión paradójica de dos términos antitéticos, una especie de cortocircuito semántico que se produce cuando uno de los dos componentes expresa una predicación opuesta o contradictoria con el sentido del otro con el que, a la vez, constituye una función sintáctica; ésta puede ser de:

(a) sujeto / predicado:

> *Su vida es muerte* de inmortales / y es *vida de inmortales el morir*
>
> (Heráclito)

> Dios, *razón que sinrazona*
>
> (Giudici, *Aspirazioni,* 18)

(b) nombre / atributo u otra especificación:

> *concordia discors* («concordia discorde»)
> confluencias paralelas

> la «nueva retórica», cuyas premisas y fines la unen al clima «neoilustrado» y a las *esperanzas desesperadas* de los años cincuenta
>
> (Vasoli, NRP 31)

> una voz monótona, áspera, híspida, que poco a poco acabará por compararse con la que tú elegiste, *sentido sin sentido*
>
> (Manganelli, RV 144)

> Caeterum in claustris [...], quid facit illa monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac *formosa deformitas?*
>
> (S. Bernardo, en *Patrologiae cursus completus, series latina:* 182, 915)

> [...] ¿qué significa esa ridícula monstruosidad, esa *deforme hermosura* y *hermosa deformidad?*[89]
>
> (Eco, NR 88)

[89] El doble oxímoron sigue el procedimiento quiasmático de la *reversio* (2.18:[101]). Para un examen del oxímoron en relación con la antítesis, cfr. Soria, 1975.

Su vida es *muerte de inmortales*..

(Heráclito)

¿Quién podrá ver *el orden desordenado* de esa digna esposa? [...] Todas tus palabras son la manifestación de *un principio sin principio*..

(Maria Maddalena de' Pazzi, PE 117 y 158)

(c) verbo / adverbio y otro modificador:

festina lente («apresúrate lentamente», es decir, «hazlo deprisa pero sin ansiedad y con mesura»)

Este *saber no sabiendo* / es de tan alto poder / que los sabios arguyendo / jamás le pueden vencer; / que no llega su saber / a *no entender entendiendo,* / toda sciencia transcendiendo.

(San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*)

Dos oxímoros más, intercalados en los miembros de un *anthiteton:*

y vi que estuve vivo con la muerte / y vi que con la vida estaba muerto

(F. de Quevedo, *Ayer soñé...*, 13-14)

Se habrá observado que el oxímoron se sirve de los procedimientos de la *traductio* cuando consiste en la repetición de un lexema cuya segunda aparición se opone a la primera mediante una negación (por ej., *sin*), y que, en especial, utiliza los mecanismos de la paronimia y de la figura etimológica (cfr. 2.17: [8] y [10]) en formaciones como *formosa deformitas, deformis formositas, sentido sin sentido, razón / sinrazón, concordia discors, desesperada esperanza.*

En la tradición retórica francesa (véase el esquema de las «figuras de la expresión» de Fontanier, reproducido en la fig. 7), se denomina **paradojismo** a la combinación de «ideas y palabras que ordinariamente son contrarias e incompatibles» de modo que, al excluirse mutuamente, producen un sentido «más verdadero, porque es más profundo e incisivo» (FD 137); es, evidentemente, lo mismo que el oxímoron. (Para el paradojismo como variante del oxímoron se reenvía a Ossola 1977.) Perelman y Olbrechts-Tyteca lo tratan dentro de los argumentos basados en la «disociación de nociones», y lo relacionan con la tautología aparente (por ej., «los negocios son los negocios»), la diáfora y la antanaclasis (cfr. aquí en 2.17:[12] y [13]). La expresión paradójica requiere, para ser comprensible, «un esfuerzo de disociación» (TA III, §90).

El oxímoron o paradojismo es, y exige, un juego de la inteligencia. Lo saben muy bien los expertos en propaganda que escalan las laderas abruptas de la originalidad. Como en todos los juegos de inteligencia, el ingrediente principal es la sorpresa. Entre los efectos posibles está la inquietud ante lo inusual, y el asombro: siempre que sea la excelencia, y no la grosería, la que produce el funambulismo expresivo.

[10] El tipo de antítesis que desarrolla los miembros contrapuestos por regresión (antítesis regresiva) es la **reversio,** «inversión» (dar la vuelta: en latín, *reversio* es «el retorno cuando no se ha alcanzado la meta», mientras que *reditus* es el retorno tras haberla alcanzado), o *regressio,* «regresión» (gr. *epánodos,* «retorno»).

Consiste en recorrer en sentido inverso la sucesión conceptual del primer miembro, especificando punto por punto lo que se había expresado antes de forma comprehensiva o invirtiendo las funciones semánticas y sintácticas de los términos que proporcionan la información más importante. En este último caso, la *reversio* se asimila a la antimetábole (véase [11] a continuación). Un ejemplo del primer caso (extraído de una grabación del habla coloquial):

Le fue diciendo a todo el mundo que se divertía mucho: cómo hacía para divertirse es un misterio, pero lo cierto es que lo iba diciendo

Los ejemplos de *reversio* como antimetábole han tenido un tratamiento privilegiado en los manuales, empezando para la conocida expresión que se encuentra en la *Rhet. Her.*, IV, 28, 39:

Esse oportet ut vivas, non vivere, ut edas («debes comer para vivir, no vivir para comer»)

como muestra de *commutatio* (antimetábole). El ejemplo fue reformulado poco después por Quintiliano y se convirtió rápidamente en una frase proverbial. Entre los ejemplos de Fontanier (FD 381-382) se encuentra una máxima de Bourdaloue que traducimos así:

No debemos juzgar las normas y los deberes según las costumbres y los usos, sino que debemos juzgar los usos y las costumbres según los deberes y las normas. Por esa razón, la ley divina debe ser la norma constante de los tiempos, y no la variedad de los tiempos la que se convierta en norma y ley divina.

Entre los ejemplos modernos, un pensamiento de Fr. Prokosch:

> Para ser sinceros es siempre necesario mentir un poco, al igual que para mentir se necesita ser un poco sinceros.
>
> (Citado por Corti, VNE)

en el que la antítesis regresiva está dispuesta del mismo modo que la *comparación* (2.18:[22]), que es otro esquema posible de la *reversio* (cfr. Lausberg 1973²:393-394).

[11] El **quiasmo** es una antítesis en la que los constituyentes de los segmentos textuales tienen una disposición especular (gr. *chiasmós*, de *chiázo*, «dispongo en forma de X», esto es, en forma de la letra griega que el alfabeto latino translitera con *ch*): es un entrecruzamiento de miembros equivalentes o contiguos en los que dos o más términos sucesivos han invertido el orden de aparición en los miembros (ya citados: el 1 y el 6 en 2.17: [2] y [23] respectivamente, el 2, el 3 y el 4 en n. [8] y el 5 en n. [9] en 2.18):

1. **Bien se te emplea,** *buen rey, buen rey,* **bien se te empleara.**
2. **Paz,** *no la encuentro, y no he de hacer la* **guerra**
3. *se jacta de rehacerlo* **todo** porque **nada** *sabe hacer*
4. **su vida** *es muerte de inmortales* / y es *de inmortales vida* **el morir**
5. **muerte** *de inmortales* / y *de inmortales* **vida**
6. **las damas,** *los caballeros, las armas,* **los amores**[90]

El esquema del quiasmo es opuesto al de la disposición paralelística y consta de varios tipos que pueden clasificarse según la longitud de sus miembros: en el **pequeño quiasmo** la inversión afecta a palabras y a sintagmas (ejemplos 5 y 6); en el **gran quiasmo** hay entrecruzamiento de frases enteras (ejemplos 1 y 4). Las subdivisiones ulteriores producen:

(a) el **quiasmo simple:** los elementos con función sintáctica idéntica (o pertenecientes al mismo tipo gramatical de palabras) se colocan en posición especular. Véanse los ejemplos 1, 2, 3, 5, a los que ha de añadirse (y nótese la anadiplosis *libres / libre*):

> **El arte y la ciencia** son *libres* y *libre* es **su enseñanza.**
>
> (Constitución de la República Italiana)

[90] El segundo verso del *Orlando Furioso* se une al primero mediante otro quiasmo: *l'arme,* **gli amori / Le cortesie,** *l'audaci imprese* [las armas, los amores / las cortesías, las audaces empresas].

(b) el **quiasmo complejo, antimetábole** o antimetátesis *(commutatio, permutatio)* se define como una permutación del orden de las palabras que produce una inversión de sentido. El «entrecruzamiento» puede ser:

(b_1) *semántico,* con paralelismo sintáctico (y de las clases de palabras) y con especularidad en las correspondencias de los significados:

el que tiene pan	*no tiene dientes*	y	*el que tiene dientes*	**no tiene pan**
(prótasis)	(apódosis)		(prótasis)	(apódosis)
más vida	*para nuestros años,*	y	no *más años*	**para nuestra vida**
(objeto directo)	(dativo)		(objeto directo)	(dativo)
lengua	*libre*	y	*libertad*	**lingüística**
(sustantivo)	(adjetivo)		(sustantivo)	(adjetivo)

(b_2) *sintáctico,* con inversión especular de las funciones sintácticas y con paralelismos en las correspondencias de los significados:

su vida	*es muerte de inmortales*	y	*de inmortales vida*	es el morir
(sujeto)	(predicado)	x	(predicado)	(sujeto)
Si está caliente	*enfríalo*	y	*caliéntalo*	**si está frío**
(prótasis)	(apódosis)	x	(apódosis)	(prótasis)
(adjetivo)	(verbo)	x	(verbo)	(adjetivo)

La sentencia y el epifonema pertenecen al ámbito del **lugar común** *(locus communis)*, que es materia de la *inventio.*

[12] Lausberg (1969:219-220) define la **sentencia** (gr. *gnóme;* lat. *sententia*) como «la formulación de un *locus communis* en una frase que se presenta como la expresión de una norma sancionada de conocimiento del mundo y relevante para la conducta en la vida o como norma para la vida misma».

Sentencia es un término genérico que designa distintas variedades concretas: la **máxima,** cuya validez general se da por supuesta (por esta razón llamamos máximas a los principios jurídicos), el **dicho** o **'motto'**, que puede ser agudo, proverbial, memorable, etc. Cualquier frase (hermosa) puede convertirse en un dicho y utilizarse como una cita oportuna o como un lema, esto es, encabezando un libro o un capítulo. El dicho proverbial —el proverbio, refrán o adagio[91]— tiene las virtudes y los vicios de la sabiduría popular: en

[91] La palabra *adagio* se deriva del latín *aio,* «digo». A propósito de la retórica del proverbio (epifonemas proverbiales, estructuras del discurso, tipos, modalidades

el acervo paremiológico conviven, de hecho, máximas sapienciales autorizadas, estereotipos y banalidades que contradicen mutuamente, testimonios de supersticiones y de prejuicios que se han ido sedimentando en las distintas tradiciones culturales.

El uso retórico de la sentencia como condensación «efectista» de un *topos* va desde los asertos:

> *Timeo Danaos et dona ferentes*
> (Temo a los griegos aun cuando ofrecen dones)
>
> (*Eneida*, II, 49)

> *Omnia praeclara rara*
> (Todo lo excelente es raro)

a las interrogaciones retóricas:

> ¿Hay una muestra de amor más grande que el dar la vida por los amigos?

a las exclamaciones:

> ¡Oh, Austeridad! ¡Cuántos pecados se cometieron en tu nombre!
>
> (Morante, PCBA 8)

a las exhortaciones:

> *Láthe biósas* («Vive escondido»)
> A enemigo que huye, puente de plata.

El **aforismo** es una sentencia con capacidad de definición. Condensa en una sola proposición, o en una construcción brevísima, juicios y reflexiones morales, resúmenes de experiencias, asertos que conciernen a un saber específico (filosófico, político, médico, etc.) Los aforismos médicos de Hipócrates y de la Escuela salernitana, los aforismos sobre la guerra de R. Montecuccoli, los *Pensamientos* de Marco Aurelio, el *Oráculo Manual* de Gracián, las *Máximas* de La Rochefoucauld y de Goethe, las obras filosóficas en forma de aforismo de F. Bacon, de Schopenhauer, de Nietzsche, de Wittgenstein, de Adorno, ejemplifican sus distintos tipos.

enunciativas, etc.) es interesante RSH 1976, con artículos de distintos autores y bibliografía comentada.

Citamos un aforismo sobre los aforismos de Karl Kraus, un gran creador de máximas:

> El aforismo no coincide nunca con la verdad: o es una media verdad o una verdad y media.
>
> (Kraus, DC 165)

La dialéctica utiliza la sentencia como premisa mayor de un silogismo, especialmente si versa sobre comportamientos y actitudes. El entimema (cfr. 1.5), que no hace explícita la premisa mayor, contiene a menudo una sentencia oculta en la argumentación[92].

[13] El **epifonema** (gr. *epiphónema*, «voz añadida») es una sentencia situada en la conclusión de un discurso. Ejemplos:

> Montale y Ungaretti (los cito por orden alfabético). *Cada uno de ellos ha sacado de la profundidad de su espíritu la nota que nos acompaña y nos consuela en la hora de la desesperación.*
>
> (Gadda, TeO 150)

> No importa tanto [...] que una idea sea verdadera o falsa [...] como que impulse un trabajo fecundo. *En la ciencia, como en todos los campos del desarrollo cultural, el trabajo es el único índice infalible de salud y la única garantía de éxito, tanto en la vida del individuo como en la de la comunidad.*
>
> (Planck, CMF 290)

Fontanier estimaba que la concepción del epifonema como 'cierre' era demasiado restrictiva e identificó la misma figura en el comienzo y en el centro del razonamiento, siempre que se halle «una reflexión vivaz y breve, una pincelada del ingenio, de la imaginación o del sentimiento, en una narración o en un detalle cualquiera, de los que, sin embargo, pueda aislarse fácilmente a causa de su generalidad o por el objeto al que se refiere» (FD 386). Como, por ejemplo, en los versos siguientes (tercero y cuarto en una composición poética de nueve):

> *Sognai anch'io di essere un giorno mestre / de gay saber; e fu speranza vana.*
> *(Un lauro risecchito non dà foglie / neppure per l'arrosto*
>
> (Soñé yo también ser un día maestro / del gay saber, y fue esperanza vana)

[92] Lausberg (1969:221) observa que ésta atañe especialmente a los diálogos dramáticos, y subraya el interés que tendría «una colección de sentencias ocultas, por ejemplo, en Racine [...], para la integración de Racine en el mundo social descrito por los moralistas del siglo XVII».

(Los laureles resecos no dan hojas / ni para el estofado)
(Montale, *A Leone Traverso*, II, 4-5)

Las figuras de la semejanza, la comparación o símil y el ejemplo son las figuras conceptualmente contrarias a la antítesis, aunque pueden conjugarse con ella en la praxis enunciativa.

[14] El **símil** (gr. *parabolé*, «comparación, paragón»; lat. *similitudo*) se considera hoy como uno de los dos tipos de *comparación* (la otra es la comparación propiamente dicha). Consiste en comparar entre sí seres animados e inanimados, conductas, acciones, procesos, sucesos, etc., cuando se extraen de uno de ellos los aspectos o las características semejantes y 'comparables' a los del otro. La comparación puede producirse en el interior de una misma categoría (de individuos, sucesos, etc.), o entre categorías diversas (un hombre comparado a un animal de otra especie y viceversa, a una fuerza de la naturaleza, etc.). Lo que, según algunos, distinguiría el símil de la comparación es la irreversibilidad de la comparación, cuyos términos no podrían intercambiarse (cfr. Bertinetto 1979).

El símil es una práctica retórico-estilística antigua: la Biblia, la epopeya clásica, medieval y moderna (del Renacimiento en adelante), la lírica y la narrativa, rebosan de símiles. Algunos ejemplos famosos, abriendo libros al azar:



Nuestra vida pasa *como la sombra de una nube* / y se disuelve *como niebla / perseguida por los rayos del sol*
(*Sabiduría*, 2, 4)

Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che'l ramo / rende a la terra tutte le sue spoglie, // similemente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni *comme augel per suo richiamo*.
(*«Como en otoño se vuelan las hojas / una tras otra, hasta que la rama / ve ya en la tierra todos los despojos*, // de estè modo de Adán las malas siembras / se arrojan de la orilla, una a una, / a la señal, *como pájaro al reclamo»*. Trad. de L. M. de Merlo)
(Dante, *Infierno*, III, 112-117)

inspirado, como es sabido, en un pasaje virgiliano:

Quam multa in silvis autumni frigore primo / Lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto / Quam multa glomerantur aves, ubi frigidus annus / Trans pontum fugat et terris immittit apricis
(*Eneida*, VI, 305 312)[93]

Se puede construir una comparación mediante la sustitución del conectivo *como* por el correlativo *así*:

Così la neve al sol si disigilla, / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla.
(«Así la nieve con el sol se funde; / así al viento en las hojas tan livianas / se perdía el saber de la Sibila». Trad. de L. M. de Merlo).
(Dante, *Paradiso*, XXXIII, 64-66)

o bien disponiendo la comparación con términos predicativos propios del género de la 'parábola':

El traducir de una lengua en otra [...] *es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz*
(*Quijote*, II, 42)

Aunque de diferente extensión, la forma ejemplar del símil es el desarrollo de un núcleo descriptivo o narrativo: el ejemplo típico son las parábolas evangélicas («el reino de los cielos es semejante a...»; para la estructura retórica de la parábola se remite a Delorme 1987). La variante más condensada de comparación consta únicamente del núcleo (narrativo o descriptivo):

Una vaga diseminación de comas y de puntos y comas, desparramados al azar, por aquí y por allá, y donde caen, caen, *como alcaparras en salsa tártara*
(Gadda, TeO 194)

Genette (1976:26-29) distingue, como «figuras por analogía», dos tipos de comparación (motivada y no motivada) cada uno de los cuales comprende dos variedades (sin el primer término o sin el segundo): cfr. 1.11:(v).

[93] «una multitud dispersa se precipitaba hacia las orillas, [...] como en los bosques, con los primeros fríos del otoño caen las hojas, o como, desde lo alto, se aglomeran las aves en la tierra cuando la fría estación les hace huir del mar y las empuja al refugio terrestre».

El segundo tipo de comparación es la **comparación** propiamente dicha, cuya especificidad consiste en ser reversible: los dos términos de la comparación pueden intercambiar sus papeles (el primero puede convertirse en el segundo y viceversa); el cambio de parámetros (el objeto que se mide se convierte en unidad de medida) produce un enunciado no sólo aceptable, sino equivalente al primer significado:

Mario es tan alto como Pedro / Pedro es tan alto como Mario

La gramática tradicional distingue tres grados de comparación: el de igualdad (como en los ejemplos citados), el de superioridad y el de inferioridad. En los dos últimos, la inversión lógica exige un intercambio si se quiere expresar lo mismo:

Es más buena que guapa / es menos guapa que buena
Pablo es más alto que Mario / Mario es menos alto que Pablo.

Cuando la inversión de una comparación de términos intercambiables se aplica a una comparación no reversible, se obtiene una doble carga figural (al menos). «Un remordimiento que pesa como una piedra de molino / Una piedra de molino que pesa como un remordimiento»: en el segundo enunciado hay una especie de «metáfora de vuelta» (para que «el remordimiento» se convierta en el segundo término de la comparación, es decir, en aquello que mide el sentido del predicado *pesar*, se necesita que se haya 'cargado' previamente, y metafóricamente, del significado de «cosa pesada»); se puede encontrar aquí un tipo de metalepsis; en otros casos, podría tratarse de una hipérbole.

Un ejemplo poético en el que la posibilidad de 'dar la vuelta' a la comparación depende de (y provoca) un cambio en el punto de vista:

Il pleure dans mon coeur / comme il pleut sur la ville
(Verlaine, *Romances sans paroles*)

En los comparativos de superioridad e inferioridad cuyo segundo término tiene valor metafórico o hiperbólico, el intercambio de términos sólo provoca alteraciones de orden estilístico, y no de orden figural. Ejemplos de comparaciones metafóricas e hiperbólicas:

Biondello, pequeño de cuerpo, muy alegre *y más aseado que una mosca*
(Boccaccio, *Decamerone*, IX, [8])

El cristal más transparente *es menos transparente que tus intenciones*.

[15] El **ejemplo** (gr. *parádeigma*, «modelo»; lat. *exemplum*) es la narración de un episodio con el fin de ratificar lo que se trata. Para el ejemplo como prueba en la argumentación, cfr. 1.5 y 2.6:[2].

Como elemento del *ornatus*, el ejemplo aparece en formas y dimensiones dispares, desde la antonomasia (2.16:[6]) a la alusión (cfr. más adelante, [23]) y a la alegoría [24]. Las colecciones de hechos memorables, piedra angular de la hagiografía (religiosa y laica) y de la catequesis de todo tiempo y civilización, utilizan los *exempla* sistemáticamente.

B) *Figuras de pensamiento por detracción*

En el ámbito de las ideas, la detracción produce la concisión (*brevitas*) o **braquilogía**, que, como afirma la *Rhetorica ad Herennium*, es un «hablar brevemente», usando solamente las palabras necesarias. Son, pues, figuras 'que suprimen', según el sistema de Lausberg, en el que la *brevitas* abarca también la preterición (como renuncia explícita a detenerse en argumentos apenas esbozados) y la reticencia (que es un silencio imprevisto que interrumpe lo que se había comenzado a decir).

Generalmente, se considera que la concisión es una característica del modo de expresarse y, por tanto, del estilo. Intuitivamente, puede parecer contradictorio el incluirla entre las figuras de pensamiento, como hacían los rétores antiguos y como aparece todavía hoy, en la taxonomía de Lausberg. En ésta, las figuras de la detracción lingüística, y, en primer lugar, la elipsis, son «medios expresivos» de la *brevitas* conceptual, que se manifiesta en los tipos descritos en la fig. 10.

[16] El **laconismo** (gr. *lakonismós*; lat. *laconica brevitas*) es el modo de hablar propio de los espartanos, y se caracteriza por reducir el discurso a lo esencial. Como es sabido, los espartanos únicamente practicaban el arte militar y los ejercicios gimnásticos relacionados con ella. Excluían la conversación como entretenimiento, el cuen-

to y la fabulación; la dialéctica forense y la discusión les eran desconocidas: hablar lacónicamente significaba, sobre todo, dar órdenes. La concisión se identificaba con la *imperatoria brevitas* («expresión concisa de una orden») típica del lenguaje militar, pero transferida, por extensión, a otros tipos de discurso y, en particular, a los dichos, aforismos, sentencias (a los géneros textuales del *sermo brevis*). Se la estimaba por su nervio y su eficacia incisiva.

El hablar o escribir con concisión tienen ilustres predecesores: los géneros de la oratoria griega (cfr. 1, 4 y 6) o la prosa de César y de Tácito, modelos inigualables de la *brevitas*.

[17] La **percursio** (gr. *epitrochasmós* «congerie de expresiones breves y agitadas», de *epitrochāo*, «corro por encima», *diéxodos* «narración» y «salida») es una narración que 'corre' rápidamente: un **repaso** de argumentos que merecerían un tratamiento más detenido pero que, por distintas razones, sólo se indican o se tratan sumariamente. El resultado es un resumen, una reseña rápida y esencial de los hechos y sucesos vividos o narrados. Cuando se repasan palabras, adopta las formas más condensadas y sintéticas del discurso indirecto.

[18] La **preterición** (gr. *paráleipsis*, de *paraléipo* «descuido, omito, dejo atrás»; lat. *praeteritio* «ir más allá») consiste en declarar que se deja de hablar de un argumento determinado del que, sin embargo, se menciona el nombre y los rasgos principales.

> Dexemos a los troyanos, / que sus males no los vimos, / ni sus glorias; / dexemos a los romanos, aunque oímos e leímos / sus hestorias; / nos curemos de saber / lo d'aquel siglo passado / qué fue d'ello; / vengamos a lo de ayer, / que también es olvidado / como aquello.
> (Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, XV)

En el discurso común, hay muchas fórmulas tipificadas de preterición («no voy a detenerme en...», «mejor no hablar de...», «por no decir...», etc.) que tienen una función enfática. A veces sirven para abreviar una narración: «¿Para qué seguir?...» En la prosa de ensayo y en los libros de texto son habituales los pasajes del tipo: «no es éste el lugar para...», que justifica la renuncia a tratar temas que, sin embargo, se nombran o de los que se da alguna noticia.

Un ejemplo poético reciente de preterición combinada con litotes (2.16:[8]):

> *e non ti nascondo* / quelle infinite complicazioni simboliche *che non ti rivelo*
> (*y no te oculto* / las infinitas complicaciones simbólicas *que no te revelo*)
> (Sanguinet., *Codicillo*, 9, 2-3)

[19] La **reticencia** o **aposiopesis** (gr. *aposiópesis* de *aposiopáo* «callo, me interrumpo»; lat. *reticentia*, *obticentia* «el callar» y, por tanto, «el silencio»; *interruptio*, «interrupción») consiste en interrumpir de forma imprevista un discurso cuando un tema ha sido ya anunciado o iniciado. La aposiopesis adopta las formas (estilísticamente más bruscas y radicales) de la elipsis (2.17:[21]). El efecto retórico se produce cuando se deja a medias la expresión de un pensamiento, pero se da a entender perfectamente su desarrollo implícito y sus previsibles consecuencias. En la tradición literaria se encuentran ejemplos célebres: el virgiliano «*Quos ego...*», con una fuerte elipsis que expresa amenaza[94], o el dantesco «aquel día no seguimos leyendo».

Es la retórica del silencio, de aquello que, aun estando implícito, tiene una fuerza tal que da a entender más de lo que dice. La aposiopesis puede indicarse gráficamente con puntos suspensivos:

> Al día siguiente por la tarde vino a casa un vecino nuestro, Vignale. Me llama desde el patio con la mano, me dice. «Mira a ver que hemos encontrado muerto a Giursin 'd Vignà, en la cuneta» [...] Cogí una sábana para tapar a la pobre criatura, ahí, muerta [...] No habría pasado ni media hora cuando otra vez Vignale viene corriendo y me dice: «*Dame otras dos sábanas...*» Entonces entendimos todo. Encargamos las cajas.
> (Revelli, AF 388)

C) *Figuras de pensamiento por alteración del orden*

De las figuras de pensamiento que pueden clasificarse dentro de la categoría del *orden*, basta mencionar aquí las tres numeradas con [20], [21] y [22]) que corresponden, respectivamente, a los esquemas de la inversión, de la inserción y de la prolongación o adición.

[20] El **hysteron proteron** (transliteración latina de la expresión griega *hýsteron* «lo que viene después», *próteron* «en primer lugar»; tér-

[94] *Eneida*, I, 133-135. «¿Osáis perturbar, oh vientos, sin mi permiso, el cielo y la tierra, y levantar altas mareas? Vosotros, *a los que yo...*»

minos griegos sinónimos: *hysterología, prothýsteron*) consiste en decir antes lo que ha sucedido después. Se invierte el orden cronológico para dar prioridad a la información más importante: al resultado, que atrae más la atención que el medio por el que se obtuvo, y a los fines, que interesan más que las etapas intermedias.

Esta figura es al plano conceptual lo que la anástrofe al plano de la expresión. El ejemplo más repetido de los tratados de retórica es el virgiliano:

> *moriamur et in media arma ruamus!*
> («¡muramos y arrojémonos al combate!»)
>
> (*Eneida*, II, 253)

Como observa Lausberg (1969:230), la posposición de la narración del suceso anterior asume la forma de una «epífrasis del pensamiento, con la función de comentario explicativo».

En la comunicación diaria pueden hallarse ejemplos frecuentes, aunque inadvertidos, de *hysteron proteron:*

> ¡Vámonos, muévete!
> Me arrancó el bolso, se acercó de pronto y ni siquiera le vi llegar...

Las técnicas periodísticas siguen la lógica del *hysteron proteron* al redactar las noticias, al colocarlas en la página o al construir los titulares, cuando lo *último* en el tiempo (la noticia de última hora, la evolución más reciente de un suceso, los resultados de confrontaciones políticas y de competiciones deportivas, etc.) es más importante que lo que lo ha determinado o precedido. El mismo esquema de pensamiento se encuentra en los relatos que 'empiezan por el final' del episodio, usando, como en el cine, la técnica del *flash-back*.

[21] El **paréntesis** (gr. *parénthesis,* de *parentíthemi* «interpongo»; *parémptosis* de *parempípto,* «inserto»; lat. *interpositio, interclusio* de *intercludo* «encierro dentro») es la inserción de un segmento del discurso en un enunciado. El segmento insertado puede ser de amplitud y constitución sintácticas variables: de una o más palabras a series de frases. En la lengua oral, los cambios de entonación indican los incisos de cualquier tipo (de ordinario, mediante un descenso del tono de voz); en la lengua escrita, se indican con paréntesis, guiones, comas (véase la información que se ofrece en 3.2:B_2).

La morfología de las oraciones parentéticas es variada y aún hoy está mal definida[95]. Los rétores antiguos consideraron que el paréntesis era al plano del contenido lo que el hipérbaton al plano de la expresión. Un estudio del paréntesis como elemento de la polifonía tendría mucho futuro.

Damos una sola muestra poética de entre sus muchos usos en todo tipo de texto y de escritura:

> La amistad silenciosa de la luna / (cito mal a Virgilio) te acompaña.
>
> (Borges, L. C.: *La cifra,* 1-2)

[22] La **subnexio** (de *subnecto,* «subordino») o **prosapódosis** (gr. *prosapódosis,* de *prosapodídomi,* «añado, determino») es la adición de una o más ideas a un tema ya desarrollado. Puede consistir en el desarrollo de una antítesis mediante una **comparatio** (en gr. *syncrisis*), en la oposición de dos conceptos que se comparan. Puede ejemplificarse con el pasaje siguiente:

> pero se corre un gran riesgo, el de hacer fotografías para uno de esos álbumes que *hablan tan profundamente a quien ha ido juntando foto tras foto, y que aburren de forma igualmente profunda al extraño al que se enseñan.*
>
> (Corti, VNE 8)

Puede también presentarse como **etiología** (gr. *aitiología;* lat. *aetiologia*), o *subnexio* causal, que consiste en hacer explícitas las causas de lo que se afirma. La tradición retórica distingue varios tipos: el tipo *posterius* (la declaración de la causa está pospuesta a la del efecto), el tipo *statim* (la causa se declara *mientras* se explican las consecuencias), el tipo de pregunta y respuesta, etc. Quintiliano puso en duda su condición de figura, acentuando, precisamente, su condición de mecanismo discursivo que expresa una jerarquía de pensamientos:

> Pero ¿qué figura es la «razón que sigue al argumento» a la que Rutilio da el nombre de *aitiología?* Quizá... podría dudarse de que una explicación, cuando se coloca a continuación, sea una figura: Rutilio mismo, poniéndola en primer lugar, le da el nombre de *prosapódosis:* y yo aconsejo que se respete sin más, y lo mejor posible, cuando los argumentos son muchos...
>
> (*Inst. Orat.*, IX, 3, 93-94)

[95] Para la identificación estilística de los distintos tipos de incisos y de enunciados parentéticos, Mortara 1956.

D) *Figuras de pensamiento por sustitución*

Para organizar las figuras de la sustitución, Lausberg acude a lo que hoy se denomina 'con-texto' y 'co-texto'[96]. Los criterios co-textuales sirven para distinguir los grupos primero y tercero (véase la fig. 10): son las figuras que pueden identificarse por el contenido (a las ya enumeradas han de añadirse el énfasis, la perífrasis, la hipérbole de pensamiento y la ironía, que Lausberg incluye también aquí aunque la había descrito primero como un tropo) y según la estructura gramatical de los enunciados (interrogaciones, exclamaciones, etc.). Los criterios con-textuales rigen la subdivisión de la **aversio**, esto es, de los varios modos con los que el discurso puede «alejarse» de la tríada clásica de los factores de la comunicación»: el que habla, la materia del discurso, los destinatarios del mismo.

De la organización de Lausberg sólo retomamos los elementos que sirven para integrar el catálogo de las figuras, algunas de las cuales han aparecido ya en nuestra revisión. La alusión y la simulación pueden reducirse al énfasis y a la ironía (2.16:[7] y [4]); la digresión, a las partes del discurso tratadas en la ***inventio***, y así sucesivamente.

[23] La **alusión** (gr. *hypónoia*, «suposición, insinuación»; *synémphasis*, «el remitir»; lat. *significatio*, que traduce uno de los valores de *hypónoia*, «significado simbólico»; *suspicio et figura*) suele definirse como «la alusión velada a lo que no se quiere nombrar abiertamente» (Cortelazzo-Zolli 1979). En su variedad de aspectos, la alusión es un hablar insinuante, o por enigmas, un 'dar a entender', apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, a la enciclopedia del género; generalmente, se hace referencia al objeto del discurso, sin nombrarlo, mediante una selección de los rasgos más adecuados para caracterizarlo.

Existen tantos tipos de alusión como de situaciones que la permiten. La alusión-adivinanza se sirve de perífrasis, definiciones, *exempla*, sentencias, y puede ir unida a la **cita** (en el caso siguiente, de un pasaje de *Los Novios*)[97]:

[96] *Co-texto* es el conjunto de los elementos lingüísticos internos del texto; *con-texto* es el conjunto de condiciones pragmáticas externas que son pertinentes al texto (según una innovación terminológica reciente que se ha difundido en la lingüística textual y en amplios sectores de la pragmática y de la semiótica).

[97] Para la alusión y la cita como procedimientos literarios, además de Conte

> El hombre llamado medio constituye, realmente, un caso a veces singular de aptitud creadora de la expresión [...] Era un cura medio, un pobre cura sin reacciones rápidas, que cometió el único error de temer a dos esbirros armados con trabucos y dispuestos a usarlos. y les iba diciendo «...ellos se meten en berenjenales, y luego... y luego acuden a nosotros como quien va a cobrar al banco; y nosotros... nosotros somos los servidores del pueblo».
>
> (Gadda, TeO 95)

Y también la alusión es un discurso encubierto, una deliberada oscuridad. Cuando está unida a situaciones concretas, el paso del tiempo puede hacerla indescifrable. Piénsese en el trabajo de reconstrucción histórico-filológica que requiere la interpretación de algunas alusiones diseminadas en textos más y menos antiguos (hay ejemplos célebres en la *Divina Comedia*).

La reutilización de ***tópoi*** o de modos expresivos de la tradición poética como una «deformación» o como un salto de un nivel de estilo a otro es también alusivo. Así, por ejemplo, la utilización del verbo dantesco ***immillarsi***, 'multiplicar por mil':

> la gran araña vetusta que cuelga en medio del salón / y que *milesplica* en el cuarzo las buenas cosas de pésimo gusto
>
> (Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, 11-12)

Los modos alusivos triunfan en la publicidad, con o sin el apoyo de imágenes evocadoras:

> Nuevo FIAT croma / duro de corazón.

Son también argucias que buscan establecer complicidad en los titulares periodísticos, donde a menudo la alusión va unida a la cita. Ejemplo de un título de una obra literaria que cita un verso de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora:

> *Pisando la dudosa luz del día*
>
> (C. J. Cela)

Perelman y Olbrechts-Tyteca (cfr. 2.19) han observado con razón que la alusión es una de las figuras que

1974, léase a Jacomuzzi 1984, al que remitimos tanto para el planteamiento general del problema como para las informaciones histórico-bibliográficas. De referencia inexcusable, Compagnon 1979.

no se reconocen más que el contexto, porque su estructura no es ni gramatical, ni semántica, sino que se basa en una relación con algo que no es el objeto inmediato del discurso [...] La alusión tiene casi siempre valor argumentativo, porque es un elemento esencial de acuerdo y de comunión.

Una forma de cita es el uso de proverbios (y de «giros» fosilizados en estereotipos) en cualquier tipo de discurso:

> no sólo él [M. Moretti] sino también su panegirista están, ambos, más allá del límite decisivo en el que se abre el huevo de la senilidad: lo diré con lenguaje morettiano, «dos vejetes, sí, dos vejetes». Mentarme a mí mismo me da autoridad para *mentar la soga en casa del ahorcado*.
>
> (Contini, UEE 124)

Si la fantasía ofrece correspondencias al recuerdo, el pensamiento le dedica alegorías. El recuerdo une las unas y las otras.

(Walter Benjamin)

[24] La **alegoría** (en griego *allegoría*, de *álei*, «de otro modo» y *agoréuo* «hablo») fue denominada por los latinos (que tomaron también del griego el término alegoría) *inversio*, «intercambio». Consiste, como explica Quintiliano, en indicar «una cosa con las palabras y otra con las ideas sobreentendidas» (*aliud verbis, aliud sensu*); a veces consiste en hacer entender lo contrario de lo que se ha dicho, en cuyo caso obtenemos una ironía (v. aquí 2.16:[4]). La alegoría es, principalmente, «una serie ininterrumpida de metáforas» (*continuatis translationibus: Inst. Orat.*, VIII, 6, 44), y, por tanto, una «metáfora prolongada» (*continua metaphora: ibid.*, IX, 2, 46). Quintiliano la ilustra con los versos horacianos *O navis, referent in mare te novi / fluctus: o quid agis? fortiter occupa / portum*:

> «Oh, nave, te devolverán al mar nuevas / ondas: oh, ¿qué haces? Mantente / estrechamente unida al puerto» [...] donde el poeta entiende república por nave, guerra civil por ondas y tormentas, y el puerto por la paz y la concordia.
>
> (*Inst Orat.*, VIII, 6, 44)

Pero una alegoría puede también no contener metáfora alguna, estar compuesta por palabras usadas en sentido recto, y, sin embargo, prefigurar (simbolizar) otra cosa distinta: como cuando Virgilio habla de Menalca en las *Bucólicas*:

> efectivamente, en este lugar, todas las cosas, salvo el nombre [del personaje], están expresadas con términos propios; sin embargo, debe entenderse que no se trata del pastor Menalca, sino de Virgilio
>
> (*Inst. Orat*, VIII, 6, 47)

Como se habrá podido adivinar, los antiguos no distinguieron entre símbolo y alegoría; entre ésta y la metáfora la diferencia era sólo cuantitativa. También para la alegoría, como para la metáfora, las definiciones eran tautológicas y no específicas, y no se aplicaban exclusivamente al hecho designado. No podía ser de otro modo, puesto que la especie se definía de la misma manera que el género. Como se ha demostrado recientemente, ya los gramáticos medievales se habían dado cuenta de que

> la definición, que era, de hecho, una explicación de la etimología del nombre, era aplicable indistintamente a todas las formas de tropos (a las *decem exornationes*) [...] *Allegoria est tropus, quo aliud significatur quam dicitur, quamvis ad alios tropos haec diffinitio pertinere videtur Nam metaphora et catachresis, metalempsis quoque atque metonimia et ceteri tropi aliud significant quam dicitur.*
>
> (Alessio 1987:26)[98]

Los comentarios medievales de la *Rhetorica ad Herennium* consolidan algunas distinciones: la metáfora es a la palabra aislada (en la *dictio*) lo que la alegoría es a la oración (en la *oratio* o *sermo complexus*); la primera actúa en el plano de los *verba*, la segunda en el plano de la *res*. Según la doctrina del *Candelabrum* de Bene da Firenze:

> la metáfora es una palabra que se usa en lugar de otra y reenvía a un referente de distinto significado. La alegoría, en cambio [...], *tangit solam rem;* en ella, por así decir, la misma palabra sirve, en distintos niveles de sentido, para expresar un contenido diferente; remite por tanto a dos referentes distintos, pero dispuestos de tal modo que el significado del primero se convierte en significante del segundo.
>
> (Alessio 1987:35)

Las definiciones de los libros de texto atienden preferentemente a la alegoresis como producción, y, por consiguiente, a la alegoría

[98] «La alegoría es un tropo con el que se significa una cosa distinta de la que se dice, si bien esta definición parece aplicable a otros tropos Puesto que la metáfora y la catacresis, así como la metalepsis y la metonimia y, en suma, el resto de los tropos, significan una cosa distinta de que se dice.»

como construcción narrativa (tanto en la literatura como en las artes figurativas). La alegoresis como interpretación ha dado lugar tanto a la exégesis de las representaciones con intención alegórica como a las atribuciones de valores alegóricos a textos y episodios históricos y mitológicos.

La interpretación alegórica de los poetas es una práctica antiquísima. Los griegos de la edad clásica y helenística leían alegóricamente a Homero (por ej., Diomedes, que hiere en combate a Afrodita, madre del troyano Eneas, simboliza la supremacía de la civilización griega sobre la molicie oriental). Los filósofos antiguos, especialmente los estoicos, atribuyeron a la alegoría la tarea de interpretar la religión en términos de fenómenos naturales. Está presente en la exégesis de la Torah hebrea, y fue utilizada por Filón de Alejandría, en el siglo I d. C., para hacer un lectura neoplatónica de la Biblia: los árboles del Paraíso terrestre son «la vegetación nacida del alma»; los cinco animales nombrados en el *Génesis* (15, 9) simbolizan: la vaca a la naturaleza corpórea, la cabra a la vida sensitiva, el carnero al Verbo, cuyos dos aspectos, la razón sensible y la razón incorpórea, están representados respectivamente por la paloma y la tórtola. De entre los poetas clásicos, Virgilio y Ovidio, como es sabido, fueron objeto de la alegoresis cristiana medieval.

En la Edad Media solía distinguirse la *allegoria in verbis*, identificable en el significado de los textos, de la *allegoria in factis*, cuando hechos, entidades o personas se interpretaban como *figuras* de otros hechos, entidades o personas. Adán 'prefigura' a Cristo, Jerusalén, al reino de Dios, la Antigua de la Nueva Alianza.

> Desde este punto de vista, el episodio bíblico de la Torre de Babel es una alegoría *in factis*, ya que es la prefiguración de un gran hecho del Nuevo Testamento, el advenimiento del Espíritu Santo.
>
> (Corti, 1978:246)

A Auerbach (1963 [1938]) le corresponde el mérito de haber reconocido la difusión de este modelo hermenéutico «figural» o «tipológico» (del término griego *týpos*, al que le corresponde el latín *figura*) en toda la tradición bíblico-cristiana, y de haber mostrado la importancia de la comprensión del pensamiento en las obras medievales. Según una feliz interpretación de la *Vita Nuova* de Dante, Beatriz es la figura (*týpos*) de Cristo (que es el *antitýpos*, el personaje que ha de descubrirse a contraluz). A diferencia de la alegoresis «abstracta», o de invención, de procedencia pagana,

> la interpretación figural establece entre dos hechos y personas una unión, ya que uno de ellos no se significa sólo a sí mismo, sino que significa al otro, mientras que el otro comprende y realiza el primero. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero se encuentran ambos en el tiempo, como hechos o como figuras reales.
>
> (Auerbach 1963 [1938]:204)

Este esquema de lectura fue objeto de la predilección de la hermenéutica de los Padres de la Iglesia, desde Orígenes hasta San Agustín. Cuando se interpreta la alegoría *in factis* en el modo figural, la historia aparece como si estuviera escrita por la mano de Dios. Dios y no el hombre es el autor de la alegoría *in factis*; al hombre le toca reconocer el sentido verdadero, escondido «bajo el velo» de la figura.

Las Sagradas Escrituras (pero también las obras alegóricas medievales, de las que la *Divina Comedia* es la culminación) pueden interpretarse según los cuatro sentidos que estableció Rabano Mauro, en la primera mitad del siglo IX: *literal, alegórico, moral, anagógico*. El tercer modo de interpretar los textos sacros se llama también *tropológico* (se entiende aquí por *tropología* la enseñanza moral que concierne a la vida y a la conducta de los individuos. El ejemplo del *Salmo* 113 (*In exitu Israel de Aegypto*), que está explicado en la *Epístola XIII* a Cangrande della Scala (cuya atribución a Dante es controvertida), el significado literal es la salida de los judíos de Egipto en tiempos de Moisés; el sentido alegórico es nuestra redención por obra de Cristo; el moral es el paso del alma de las tinieblas del pecado a la luz de la gracia; y, según el sentido anagógico, el alma purificada se libera de la esclavitud de la condición terrena para alcanzar la libertad de la vida eterna. Un dístico mnemotécnico atribuido a Agustín de Dacia sintetiza así los cuatro niveles interpretativos:

> *Littera gesta docet, quid credas allegoria*
> *moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

La distinción entre alegoría y símbolo es moderna. A partir de la Ilustración, la alegoría se contrapone al símbolo, imagen «natural» que, en su vividez, revela una realidad y hace inmediatamente perceptible un sentido distinto al que se le atribuía. La alegoría, en cambio, es una conceptualización convencional y arbitraria. La oposición tomó cuerpo en las *Maximen und Reflexionen* de Goethe.

En la estética romántica, el *símbolo* es la obra de arte, la totalidad inseparable de expresión y contenido. Remitimos a Todorov 1984 [1977] y a Eco 1984:199 254 (cfr. además Mancini 1976, y Bàrberi Squarotti 1982) para las informaciones histórico-críticas indispensables acerca de la categoría de lo simbólico y para el tratamiento adecuado de los problemas conexos. Mencionamos únicamente algunas de las diferencias más notables entre símbolo, metáfora y alegoría:

> Una metáfora no puede interpretarse literalmente [...] El destinatario nunca puede aceptarla tranquilamente como una verdad literal [...] (una mujer no es un cisne, un guerrero no es un león). Es necesario interpretar la metáfora como una figura. No sucede así con el modo simbólico. El más obtuso de los destinatarios que no lo tomara como tal puede afirmar que, en sentido literal, lo que se dice no impide la coherencia semántica.
>
> (Eco, 1984:249)

¿Y la alegoría? La alegoría comparte con el símbolo la posibilidad de ser entendida 'literalmente': el que lee una narración o mira un cuadro o una escultura alegóricos, puede muy bien quedarse en el sentido literal (el primero de los cuatro sentidos que constituían, en conjunto, la *alegoría* según la doctrina medieval, a pesar de que sólo el segundo se designara explícitamente como «alegórico»):

> Dante podría muy bien haber querido decir que de verdad estaba viajando por un bosque y que encontró tres fieras, o que vio una procesión de veinticuatro viejos.
>
> (*Ibid.*, 251)

Pero, a diferencia del símbolo, «la alegoría es sistemática, y se realiza sobre un vasto segmento del texto» *(ibid.)*. Puede interpretarse mediante códigos ya conocidos; de ahí la tarea filológica de reconstruir las redes alegóricas de las edades pasadas sobre la base de los acontecimientos que se denominan intertextuales; de aquí la imposibilidad de descifrar las alegorías cuando ignoramos el alfabeto de las correspondencias convencionales.

> Nada prohíbe, y quizá suceda a menudo, que lo que había nacido como alegoría (en la intención de un autor remoto) funcione como una estrategia simbólica para los destinatarios ajenos a su cultura. O que, sin levantar sospechas, degenere en pura literalidad.
>
> (*Ibid.*, 251-252)

Esto nos conduce a las estrategias de lectura del texto literario: a la «semántica en escalera» de la que habla Lotman, a la pluralidad de los niveles interpretativos ilustrada por Maria Corti (cfr. Corti 1976).

El enigma es un tipo de alegoría en el que la idea fundamental está envuelta en la oscuridad de nexos que obstaculizan lo más posible el hallazgo de la clave. El enigma tiene una antiquísima tradición sacra y mitológica (profecías, enigma de la Esfinge, etc.).

Hay usos alegóricos en las parábolas, en los *exempla* (cfr. aquí en 2.18:[14] y [15]) y, especialmente, en la prosopopeya.

[25] La **prosopopeya o personificación** (gr. *prosopopoiía*, de *prosopopoiéo*, «personifico», compuesto de *prósopon*, «vuelto» y *poiéo*, «hago»; traducido en latín como *fictio personae*, en francés, con el calco *personnification*, de donde procede el italiano *personificazione;* en castellano, *prosopopeya* o *personificación*) consiste en representar como personas a seres inanimados o a entidades abstractas. En los sistemas clásicos estaba unida a la alegoría, pero se ha extendido hasta comprender las «humanizaciones», populares y cultas, de los animales en los cuentos, la fabulística, la sátira, en los anecdotarios y en la narrativa en general, tanto antiguas (Esopo, Fedro, la *Batracomiomaquia)*, como medievales *(Roman de la rose)* o posteriores (La Fontaine, Lewis Carroll, Collodi, Orwell...). Fuera de estos géneros, la personificación como recurso oratorio y literario se encuentra también en la poesía y en la prosa de todos los tiempos.

Un solo ejemplo contemporáneo:

> Que la Gloria es una señora infiel e inquietante, vaporosa y llena de contradicciones, se sabe desde hace siglos. Se sabe también que no siempre respeta las conveniencias. A veces no se avergüenza de cortejar al que no se preocupa de ella [...] Otras veces, como las lechuzas, finge que se abandona y, de pronto, se retrae con un bostezo...
>
> (Morante, PCBA 3)

En este caso, como en otros muchos, el objeto de la personificación se convierte en el tema de alegorías narrativas, condimentadas con alusiones ingeniosas.

[26] La **disimulación** (lat. *dissimulatio)* y la **simulación** (lat. *simulatio)*, se han considerado, tradicionalmente, como procedimientos contrarios y complementarios entre sí. Algunas definiciones famosas (cfr. el comentario de Nigro a Accetto, DO) las han contrapuesto:

> La *dissimulatio* es la táctica de no hacer ver las cosas como son Se simula lo que no es, se disimula lo que es. Dijo Virgilio de Eneas: *Spem vultu si-*

mulat, premit altum corde dolorem [«el rostro simula esperanza, un profundo dolor sofoca el corazón»]. Este verso contiene la simulación de la esperanza y la disimulación del dolor

(Accetto, DO 50 51)

El comportamiento del que 'disimula' es distinto del que 'esconde' y del que 'disfraza':

On *cache* par un profond secret ce qu'on ne veut pas manifester On *dissimule* par me conduite réservée ce qu'on ne veut pas faire apercevoir. On *déguise* par des apparences contraires ce qu'on veut dérober à la pénetration d'autrui. Il y a du soin de l'attention à *cacher;* de l'art et de l'habilité à *dissimuler;* du travail et de la ruse à *deguiser*[99].

(Girard, SF I:177)

«Arte» y «habilidad»: basta esto para hacer de la disimulación una 'figura'; sus formas son el hablar encubierto, cifrado, la sustitución de la expresión neutra (con una perífrasis eufemística, cfr. 2.16:[5]) con una más pintoresca, quizá, pero hiriente, impropia, peligrosa. Son los productos lingüísticos de la cautela, del amordazar el pensamiento con el barniz de lo inocuo.

Los antiguos distinguieron al menos tres modos de manifestación de la figura, en los que simular y disimular están mutuamente implicados:

1) la ironía socrática (gr. *eironéia,* «arte de interrogar que esconde la opinión propia», de *éiromai,* «interrogo, pregunto»[100]: se finge (se simula) la incertidumbre para disimular una convicción, usando la forma interrogativa en lugar de la aseverativa (cfr. más adelante, [33]);
2) el énfasis, la litotes y la perífrasis disimuladora, usadas para velar las ideas propias;
3) la tendencia a quitarse importancia (*tópos* de la simulación de modestia, cfr. 2.6). De esta conducta depende el uso de las fórmulas de cortesía, el presentarse convencionalmente a uno mismo en segundo lugar (*tú* y *yo,* pero *nosotros* y *ellos,* dado que la primera persona del plural no es una multiplicación del *yo,* sino un *yo + otros,* si se exceptúa el caso del plural mayestático o de modestia), el uso del plural de modestia o del impersonal como ocultación de la persona que habla o escribe (y añádanse fórmulas como «el que esto escribe», con la consiguiente exposición en tercera persona de las ideas del sujeto).

[99] «Se *esconde* con un profundo secreto lo que no se quiere manifestar. Se *disimula* con una conducta reservada lo que no se quiere ver. Se *enmascara* con apariencia contraria lo que se quiere sustraer a la intuición de los otros. Se requiere cuidado y atención para *esconder,* arte y habilidad para *disimular,* esfuerzo y astucia para *enmascarar.*»

[100] Cfr. Lausberg 1969:237-240. Conte 1978 discute la aparente simetría entre *simular* y *disimular* y examina el comportamiento lingüístico de ambos verbos.

La *simulatio,* en la práctica oratoria, se presentaba como un acuerdo fingido con las tesis del adversario, mediante aparentes afirmaciones o exhortaciones. La «ironía de simulación» explica Lausberg (1969:241), «puede considerarse como una *sermocinatio* con el disfraz del adversario».

[27] La **sermocinatio** (con sus variantes, el dialogismo, la *percontatio* y la *subiectio)* se ha interpretado como una forma de «separación» *(aversio)* del discurso por parte del hablante, que «introduce las palabras» de otro, esto es, reproduce sus palabras de forma directa. Es la **mímesis** o *imitatio,* que cuando reproduce también el continente, el tono de voz, los tics lingüísticos, etc., de la persona cuyas palabras se reproducen, se clasifica bajo la **etopeya** (cfr. 2.18:[2]) o aprovechamiento retórico de la simulación perfecta de un acto lingüístico de otro.

Se habló de *sermocinatio,* esencialmente, con referencia a la oratoria (el orador, en su discurso, «pone en boca» del adversario determinadas palabras, en lugar de referir su tesis en forma de discurso indirecto); la *mímesis* se opuso a la *diégesis* a partir de Platón, con referencia a géneros y formas de la poesía griega (cfr. 2.5)[101].

El **dialogismo** es la «ficción de un diálogo» mediante un discurso de preguntas y respuestas. Puede presentarse también como un monólogo en el que se intercalan interrogaciones «deliberativas» que el hablante se dirige a sí mismo («¿qué hacer?»).

Un ejemplo periodístico (de tercera página) del primer tipo:

Edad Media. Es una de las palabras más sugerentes, pero ¿de qué se habla cuando se usa? Ven aquí, niño, mira este gramófono de 1919, ¿cómo le

[101] Si extendiésemos el discurso a las poéticas y a la práctica literaria, el campo de la *fictio* se manifestaría aquí como creación y como ficción: en suma, como todo aquello que distingue a la realidad de su representación. Remitimos al importante ensayo de Segre, *Finzione* en Segre 1985:214 233.

dices? —Edad Media. Bien. Este tubo de pasta de dientes es del año pasado ¿Qué es para ti? Edad Media—. Ahora abro un libro, titulado *La Divina Comedia...* [...] ¿Qué es para ti este *Paraíso?* - / —Edad Media— / ¿Y para tu padre? —Lo mismo: ¡Edad Media!— / Lo que no sé y quisiera preguntarle a usted, padre de este formidable agregado molecular, es qué es [..] esa Edad Media que su hijo menciona rumiando un obtuso disgusto [.] —No sé [...], quizá mi mujer, que es profesora de letras...— / Socorro, no, no quiero consultar a la esposa profesora...
(Ceronetti, CSP: col. 3)

Dialogismo y *sermocinatio* son, en la terminología de Perelman y Olbrechts-Tyteca, un *pseudo-discurso directo;* puede usarse con distintos fines, que, sin embargo, «siempre han de tener algo en común con la hipótesis»:

el pseudo-discurso indirecto da a conocer las intenciones que se le atribuyen a alguien o la opinión que se atribuye a otro sobre estas intenciones.
(TA III, §42)

En la tratadística clásica y medieval encontramos análisis ulteriores de la *sermocinatio* (nótese la insistencia tipológica en los elementos que 'dramatizan' el discurso): consiste también en dirigirle preguntas al público y dar, inmediatamente, respuestas que, a ser posible, suenen como objeciones. Esta es la *percontatio* o *exquisito* (gr. *exetasmós*). *Subiectio* o *hypophorá* es la adición de la respuesta.

[28] La **digresión** es «la separación *(aversio)* del objeto del discurso» (Lausberg 1969:242): se abandona momentáneamente el tema que se está tratando y se desarrollan temas concomitantes con el fin de insertar explicaciones, narrar episodios destinados a esclarecer detalles del tema principal, etc. Los fines son múltiples y dependen, como es obvio, de cada ocasión comunicativa.

Calvino escribió:

La rapidez del estilo y de pensamiento implica ante todo agilidad, movilidad, desenvoltura; todas las cualidades que son propias de una escritura tendente a la divagación, a saltar de un tema a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo tras cien vueltas [...] La divagación o digresión es una estrategia para posponer la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de una obra, una fuga perpetua...
(Calvino, LA 45 46)

La naturaleza de la digresión se manifiesta en la rica terminología latina de este «esquema de pensamiento», que ya se mencionó en la *inventio* (cfr. 2.5 y la tabla de referencia en 2.3) a propósito de las partes del discurso: *digressio / digressus / egressio / egressus / excursus* son sinónimos que realizan un calco del griego *parékbasis,* «desviación», «salir del camino». La base de todos estos términos es el verbo (griego *báino,* latín, *gradior)* que significa «caminar», en compuestos que significan «ir más allá», «transgredir», etc.

La metáfora del camino, del avanzar (avanzar, volver atrás, salir del camino, esto es, 'desviarse', 'transgredir', llegar, etc.) es muy productiva para el «discurrir del discurso»; y también *discurrir* con sus derivados, así como *excursus* y *percursio* (cfr. 2-18:[17]) expresan movimiento en el espacio («correr de acá para allá», «atravesar a la carrera», etc.). Sobre este tema («discurrir es como correr»; es el programa estilístico de Galileo) Calvino ha escrito páginas memorables en la 'Lección' que se titula «Rapidez». (Calvino, LA 31-53).

La *digressio,* en la formas de la oratoria política, judicial, encomiástica, etc., y en la predicación (oratoria sacra), puede presentarse bajo la forma de una *expolitio* (2.18:[1]), de un *exemplum* (tipo narrativo; cfr. 2.18:[15]), de los distintos tipos de *evidentia* o hipotiposis (tipo descriptivo; cfr. 2.18:[2]), del entimema (tipo argumentativo; cfr. 1.5 y 2.18:[3]), del símil (2.18:[14]).

Las figuras restantes, comprendidas bajo la rúbrica de «separación del objeto del discurso», atienden a las modalidades del acto comunicativo:

[29] La **licencia** (en lat. *licentia, oratio libera;* en gr. *parrhesía)* es la franqueza sin concesiones a la susceptibilidad del auditorio.

[30] La **concessio** («concesión») o *synchóresis* («convergencia, consenso») es la aceptación de las buenas razones del adversario (o, en general, del interlocutor), pero no sin objeciones acerca de la importancia de las mismas y de observaciones sobre el mayor peso de las circunstancias, opiniones, hechos, pruebas que favorecen la tesis del que habla («él tiene razón, sin embargo...» / «admitamos, entonces, que las cosas son así, pero hay que tener en cuenta que...»).

[31] La **dubitatio** es la duda sobre cuestiones difíciles que induce a

pedir ayuda al público para afrontar las dificultades argumentativas. Si las preguntas se dirigen (de forma ficticia) al adversario (¿«qué harías tú en mi lugar?») o al juez, se produce la **communicatio** o **anacenosis** (en griego *koinonía* o *anakoinóosis,* «comunión, coparticipación»).

[32] El «distanciamiento» de los oyentes mediante el **apóstrofe** (gr. *apostrophe;* lat. *aversio)* es una «inflexión imprevista» del discurso en el momento en el que el hablante se dirige directa y vivazmente a una persona distinta del destinatario natural o convencional del discurso mismo. Esta concepción del apóstrofe prevé la situación típica del orador que habla ante un juez en un proceso o ante una asamblea: el comienzo de la primera catilinaria ciceroniana es un caso ejemplar de apóstrofe (cfr. 2.4). La figura se usaba para suscitar el *páthos,* era el recurso más inmediato para provocar la participación emotiva *(movere)* del auditorio o del lector, pues involucra directamente a uno de los participantes en la situación del discurso. En el apóstrofe son esenciales el vocativo, y, en muchos casos, el imperativo: es decir, los elementos a los que se les suele atribuir la actualización de la función «conativa» del lenguaje[102], porque orientan el discurso sobre la «segunda persona» y la introducen directamente en la enunciación.

> *Godi, Fiorenza,* poi che se' sì grande / che per mare e per terra batti l'ali / e per lo 'inferno tuo nome si spande!
> (*«Goza, Florencia,* ya que eres tan grande, / que por mar y por tierra bate alas, / y en el infierno se expande tu nombre». Trad. de L. M. de Merlo)
>
> (Dante, *Inferno,* XXVI, 1-3)

Siguiendo la célebre distinción de Benveniste (1971:269-282) puede decirse que mediante el apóstrofe los elementos del «plano del discurso» se introducen en el «plano de la historia» (o de la «narración»); o que las marcas de la enunciación (esto es, del *acto* del decir, *hic et nunc)* se manifiestan en los enunciados.

El *apóstrofe,* por su carácter constitutivo de 'desviación', puede presentarse en la forma parentética de la **alocución** en cualquier tipo de textos:

[102] Es una de las seis funciones estudiadas por Jakobson (1966:185-193); habrá ocasión de recordar en 3.2:(1).

> Ricordati, *lettor,* se mai ne l'alpe / ti colse nebbia. .
> («Acuérdate, *lector,* si es que en los Alpes / te sorprendió la niebla»)
>
> (Dante, *Purg.,* XVII, 1-2)

Son variantes del apóstrofe: la invocación,

> Ancor ti prego, regina, che puoi / ciò che tu vuoli, che conservi sani, / dopo tanto veder, li affetti suoi.
> («También reina, te pido, tú que puedes / lo que deseas, que conserves sanos, / los impulsos, después de lo que ha visto». Trad. de L. M. de Merlo)
>
> (Dante, *Paradiso,* XXXIII, 34-36)

la execración,

> O Simon mago, o miseri seguaci / che le cose di Dio, che di bontate / deon essere spose, e voi rapaci / per oro e per argento avolterate...
> («¡Oh, Simón Mago!, oh míseros secuaces / que las cosas de Dios que de las buenas / esposas deben ser, como rapaces / por el oro y la plata adulteráis». Trad de L. M. de Merlo)
>
> (Dante, *Inferno,* XIX, 1-3)

la maldición, etc.: los rétores han realizado distinciones minuciosas entre estos tipos, incluyendo la *obsecratio* (u *obstestatio):* el «poner el Cielo por testigo», en las formas de testimonio o de juramento («afirmo / juro *por lo que más quiero...»);* y la exclamación cuando el verbo está en segunda persona:

> O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!
> («¡Oh, luz eterna, que sola en ti restas, / sola te entiendes, y por ti entendida / y entendiente, te amas y recreas!». Trad de L. M. de Merlo)
>
> (Dante, *Paradiso,* XXXIII, 124-126)

El análisis de las formas de la alocución al ausente, ya sea a un personaje o al destinatario de la dedicatoria de una composición[103] (*«Silvia,* recuerdas todavía...») es importante para el estudio de la perspectiva del discurso en verso y prosa.

En lo que concierne a la sustitución *(immutatio)* en la estructura sintáctica, sólo trataremos aquí la interrogación y la exclamación. Puede parecer sorprendente que estos temas tengan cabida en las

[103] Véase Nencioni 1983:161-175.

«figuras de pensamiento»; deja de serlo si se interpreta como la vaga intuición de la retórica clásica de que los enunciados poseen lo que hoy llamaríamos *fuerza ilocutiva*. Si entendemos las interrogaciones retóricas e «irónicas» (en el sentido en el que se entiende la *eironéia* socrática: cfr. 2.18:[26]) como «transformaciones» de enunciados aseverativos y, por tanto, como actos lingüísticos indirectos equivalentes en fuerza (hago una pregunta para afirmar o negar algo), nuestra atención no se concentra en la forma sintáctica, sino en el sentido y el valor del enunciado (en lo inevitable de una conclusión, por ejemplo). Los tipos principales de *immutatio syntactica* («sustitución sintáctica») son los siguientes:

[33] La **interrogación retórica** (en gr. *erótesis, erótema, de éiromai,* «pregunto»; en lat. *interrogatio* e *interrogatum:* la «pregunta», tanto el acto como el efecto de preguntar) puede formar parte de la *percontatio* (2.18: [27]) y tiene la particularidad de no ser una petición de información, puesto que no espera más respuesta que el obvio asentimiento a lo que se finge interrogar («¿No es sumamente enojoso todo esto?» [ciertamente, lo es]).

> ¡Muerto! *¿Pero es posible? ¿No es éste uno de los tantos días en que ha salido al amanecer de su casa con el machete en la mano? ¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, su caballo, su malacara, oliendo parsimoniosamente el alambre de púa?*
>
> (Quiroga, LD 72)

Nótese aquí la técnica del *exemplum* (2.18:[15]).

El mecanismo de las interrogaciones socráticas es análogo:

> «Dime, ¿es la virtud algo bello y tú te proclamas maestro en ella porque es algo bello?» «¿Es bellísima, respondió, si no estoy loco» [...] «¿Quiénes son los que combaten más audazmente a caballo? ¿Los jinetes, o los que no saben montar?» «Los jinetes»
>
> (Platón, *Protágoras,* 349e-350)

[34] La observación anterior de que la fuerza ilocutiva depende del sentido de las expresiones lingüísticas vale también para la **exclamación,** entendida ésta como una «transformación» de la forma sintáctica y de la entonación de un enunciado aseverativo equivalente. Desde el punto de vista de las funciones del lenguaje, las exclamaciones actualizan la función «emotiva»[104] (centrada en el sujeto de la comunicación):

[104] Cfr. nota 102.

> ¡Oh noche que guiaste!; / ¡oh noche amable más que la alborada!, / ¡oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada!
>
> (San Juan de la Cruz, *Noche escura,* 21-25)

> Pero entre el instante actual y esa postrera espiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del escenario humano!
>
> (Quiroga, LD 71)

Acerca de la relación entre la exclamación y la interjección (por ej., *oh*) baste remitir a Poggi 1981.

2.19. La función argumentativa de las figuras

> *Si se descuida la función argumentativa de las figuras, muy pronto su estudio empezará a parecer un vano pasatiempo, la búsqueda de nombres extraños para frases rebuscadas.*
>
> (TA III §40)

Se ha mencionado ya (cfr. 2.9) el lugar que ocupan las figuras retóricas en el sistema de Perelman: se las toma en cuenta cuando su uso responde «a las necesidades de la argumentación». Dos son las condiciones indispensables para que una figura exista como tal:

> una estructura distinta, independiente del contenido [...] y un uso que se aleje del modo normal de expresarse y, de esta manera, atraiga la atención.
>
> (TA III §40)

El problema de qué es lo que se requiere para que una estructura lingüística se considere una figura retórica se aborda mediante la discusión de un criterio que ya se ha mencionado aquí (en 2.15), esto es, el criterio de lo *insólito* (afín, ha de añadirse, al de *extrañamiento* adoptado por Lausberg):

> La frase exclamativa, la dubitativa, son estructuras; no se convierten en figuras más que fuera de su uso normal, es decir, fuera de la sorpresa y de la duda verdaderas.
>
> (TA III §40)

Esto implica relacionar el uso retórico con la «ficción», con el aprovechamiento de situaciones imaginarias. El contexto del discurso y el efecto que

produce sobre el auditorio es el que decide si una figura es o no eficaz en la argumentación: lo será si la nueva perspectiva que la figura introduce hace que el espectador la considere 'normal' en relación con la situación que sugiere. Si no logra su efecto argumentativo, la figura «degenera» en ornamento, en *figura de estilo*. Es inevitable que sólo se advierta la función ornamental de una figura cuando ésta se halla «aislada del contexto, como en un herbario» (TA III §41). Con ello se reafirma la orientación pragmática de la teoría de la argumentación, en la línea del sistema aristotélico. La centralidad de la noción griega de *prépon* (en lat. *aptum*) (cfr. 2.11) sugiere que la «normalidad» de una expresión dada está en relación con el contexto lingüístico y con la situación en la que se produce el discurso.

Siguiendo estas premisas, Perelman y Olbrechts-Tyteca no ofrecen una clasificación de las figuras; utilizan sus nombres para «entenderse más fácilmente con el lector», pero rechazan la utilidad de las taxonomías clásicas para subrayar la contribución de los esquemas retóricos a la argumentación. Consideran, con razón, que la división entre figuras de pensamiento y de palabra

> que le era desconocida a Aristóteles, pero que parece obligatoria a partir del siglo II a.C., ha contribuido a oscurecer la concepción de las figuras retóricas.
>
> (TA III §41)

Las figuras son examinadas en varias secciones del tratado, en las que un mismo esquema retórico puede aparecer varias veces con distinto propósito y según la función que desempeña en cada una de las técnicas argumentativas. Se ha mencionado ya (cfr. 2.9) la importancia que se atribuye en el TA a la «presentación de los datos»: en esa operación, el efecto de las figuras puede ser «el de imponer o sugerir una elección, intensificar una presencia o determinar la comunión con el auditorio» (TA III §41).

Indicamos aquí las figuras principales, agrupadas según las tres funciones que se indican a continuación (se omiten los ejemplos y la explicaciones, que se han anticipado, en algunos casos, en la revisión previa de las figuras; se mencionan solamente las referencias apropiadas).

Las *figuras de la elección* son: la interpretación parcial de un hecho, el punto de vista personal respecto de él, la definición retórica (2.18:[5]), la perífrasis, la sinécdoque, la metonimia y la antonomasia (2.16:[5], [2], [1], [6]); la prolepsis o anticipación (*praesumptio*) es una la figura de elección cuando «se pretende sugerir que conviene sustituir una cualificación por otra cuando la primera podría suscitar objeciones», el ejemplo es de Quintiliano: *sin embargo, esto era menos un castigo que un medio de prevenir el crimen*. Se añaden también formas como la duda y la corrección (2.18:[6] y [7]).

Las *figuras de la presencia* (hacen presente a la conciencia el objeto del discurso) son: la onomatopeya (2.12:A_1), las figuras de la repetición (2.17:[1]-[13]) y de la acumulación, y, en particular, la congeries como cúmulo de sinónimos, y los distintos tipos de sinonimia (2.17:[4]-[20]; cfr también 2.15), la *interpretatio* (2.18:[1]), el pseudo-discurso directo (*sermocinatio* y dialogismo: 2.18:[27]).

Las *figuras de la comunión* («por medio de procedimientos literarios, se crea o se confirma la comunión con el auditorio») son: la alusión y la cita (2.18: [23]); el apóstrofe, la interrogación retórica (*ibid.*, [32], [33]) y otros esquemas gramaticales (cfr. 2.12-B_1).

2.20. La «compositio»

> *Sé muy bien que hay quien no quiere ni siquiera oír hablar del cuidado de la composición y sostiene que un estilo incoloro e improvisado es más natural o más viril. Pero si sólo llaman natural a lo que procede originalmente de la naturaleza en las formas que precedieron a la cultura, se sigue que toda la retórica queda completamente destruida y vacía de contenido.*
>
> (Quintiliano)

Esta parte del *ornatus* (ver fig. 1), a cuya teoría y práctica dedicó Cicerón un especial cuidado (hasta el punto de que se le tomó por modelo de estilo), recibió también el nombre de *estructura*. La «composición», pues, es el arte de colocar con armonía y elegancia las frases en los periodos, los miembros en las frases, las palabras en las secuencias (cfr. Scaglione 1972). Es un trabajo reglado de «construcción», de «estructuración», en su sentido específico de sistematización orgánica, de coordinación de la unidades que constituyen conjuntos, de tal modo que éstos se conformen como totalidades organizadas en su interior y dispuestas recíprocamente en perfecto equilibrio:

> desmémbrese y cámbiese el orden de cualquier lugar que antes parecía eficaz o melodioso o elegante: desaparecerá toda la fuerza (*vis*) encantatoria, toda la suavidad (*iocunditas*), toda la belleza (*decor*).
>
> (*Inst. Orat.*, IX, 4, 14)

Los fenómenos de la *compositio* se trataron en dos niveles: el sintáctico y el fonético.

A) En el sintáctico, se distinguieron tres grados de elaboración: la *oratio soluta*, la más libre de ataduras formales, la *oratio perpetua*, de

progresión lineal, la *periodus,* que se desarrolla como un circuito reglado.

1) La *oratio soluta* (en gr. *dialelyméne léxis* «discurso suelto, desatado») es tanto el habla coloquial como la escritura que reproduce su andadura. Tiene las características que hoy se describen como propias del «estilo descuidado», de los «registros» escasamente formales o sin formalismo alguno, en los que la disposición de las partes no está previamente ordenada, ni sometida a reglas precisas. Cuando en este tipo de discurso se alternan las partes monológicas y dialógicas, la *oratio* recibe el nombre de *concisa.*

2) La *oratio perpetua* (en gr. *eiroméne léxis,* «discurso continuo») consiste en poner los enunciados, tanto largos como breves, en sucesión lineal (por contraposición al desarrollo cíclico de la estructura conocida como *períodos).* Las uniones son predominantemente, pero no siempre, paratácticas; la epífrasis (2.18 [14]) prolonga a menudo el último miembro de la secuencia del discurso linealmente conectado o «dilatado» (un ejemplo podría ser el parágrafo 2). La prosa de Manganelli en el volumen (RV), tantas veces citado, contiene hermosos ejemplos de parataxis. Otro tanto podría decirse del pasaje de Eco (NR 503) que ilustra el polisíndeton seguido del asíndeton en 2.17:[5].

3) El latino *periodus,* de género femenino como el griego *períodos,* designa:

> un giro, un desarrollo circular, una concatenación, un ciclo completo de palabras.
>
> *(Inst. Orat.,* IX, 4, 22)

Actualmente es de género masculino, *período,* y denota, en la gramática tradicional, un bloque de frases interconectadas, sentido que puede ser también el de la *períodos* retórica, si bien los análisis gramaticales y retóricos no son coincidentes.

La *períodos,* según el análisis teórico de la *compositio,* se desarrolla en dos tiempos: en el primero *(prótasis)* se disponen las ideas en construcciones sintácticas interdependientes *(pendens oratio)* que se apoyan y complementan en el segundo tiempo *(apódosis),* que concluye en la *sententiae clausula* («cierre del pensamiento»). La prótasis y

la apódosis pueden estar unidas por relaciones diversas (implicativas o condicionales: *si... entonces;* causales: *porque... por ello...;* correctivas, etc.: *no sólo .. sino también;* adversativas: *pero, sin embargo...;* temporales, consecutivas, etc.; también de anticipación o de repetición anafórica: *lo que [había dicho etc.], esto [repito,* etc.] ...) en las distintas formas de la subordinación y de la coordinación sintácticas. No es necesario que la *períodos* contenga varias frases: en un «giro» de una sola frase puede haber inversiones (anástrofes e hipérbaton: cfr. 2.17:[24] y [25] o inserciones parentéticas (2.18:[21]) que provoquen una escansión «cíclica». Ejemplo de expresión concesiva con una inserción parentética que produce el movimiento periódico de suspensión / solución:

> Los que estén capacitados y lo merezcan, ***aunque carezcan de medios,*** tienen derecho a alcanzar los niveles educativos más altos.
>
> *(Constitución de la República Italiana,* art 34, 3)

La *períodos* se subdividió en *cola* y en *comma.*

Por **colon** o «miembro» (gr. *kólon;* lat. *membrum)* se entiende una secuencia de más de tres palabras, capaz de constituir una prótasis o una apódosis.

El **comma** (gr. *kómma;* lat, *articulus,* «nudo pequeño, coyuntura», *caesum / incisum* «corte», *particula;* nótese la persistencia, si bien con ampliación de sentido, de *comma* y *artículo* en la terminología legal) se definió como una secuencia más breve que el *colon* que forma parte de él. Además de ser una parte del *colon* (y, por ello, carente de autonomía sintáctica), el *comma* podía ser una unidad sintácticamente autosuficiente: una expresión *holofrástica* (por ej., *¡Adelante! ¡Fuera de aquí!)* o frase independiente constituida por una, dos o tres palabras.

Según el número de los *cola* de un periodo (de ahora en adelante utilizaremos el término romance, puesto que el análisis clásico puede aplicarse a lo que comúnmente se entiende por periodo), éste podía ser bimembre, trimembre, tetramembre o plurimembre.

En el periodo bimembre *(díkolos períodos)* el primer *colon* constituye la prótasis, el segundo, la apódosis:

> Dado un sistema material constituido por N masas m_1, m_2, ...m_n, concentradas en los puntos P_1, P_2, ...P_n // se llama baricentro del sistema al centro de los vectores paralelos aplicados en los puntos P_n y de módulo igual a las masas m_n.
>
> (Nocilla, MR 177)

En el periodo trimembre (*tríkolos períodos*, que no ha de confundirse con el *tríkolon schêma*, cfr. 2.17: [28]), la prótasis comprende los dos primeros *cola* y la apódosis el tercero:

> Si uno de los cónyuges, a pesar de la oposición del otro, administra los bienes de éste / o realiza cualquier acción en relación con tales bienes // responde de los daños y de la fallida percepción de beneficios.
>
> (Código Civil, I, 217, 4)

El periodo tetramembre presenta una conexión simétrica de una prótasis y de una apódosis en cada uno de los dos *cola*. Se propone aquí, a modo de ejemplo (según el análisis de Lausberg 1969:250), el periodo de Cicerón que analiza Quintiliano como modelo de isocolon, homeotéleuton y homeoptoton simultáneos (cfr. 2.17:[30]):

> *Si* [parte del marco sintáctico de la PRÓTASIS mayor] / *lo que puede en campaña y en lugares desiertos la audacia desbocada* [prótasis menor] / *lo pudiese en el foro y en los tribunales la insolencia* [apódosis menor] [PRÓTASIS] // *no cedería ahora menos Aulo Cecina en esta causa a la insolencia de Sexto Ebucio* [prótasis menor] / *de cuanto cedió entonces al usar la violencia contra la audacia desbocada* [apódosis menor] [APÓDOSIS]

4) Los periodos plurimembres pueden prolongarse al final de la epífrasis o romper la simetría mediante el aumento del número de *cola* en cada una de las dos partes. El efecto, como dice Lausberg (1969: 251), es de «una abundante plenitud». La prosa literaria ofrece, en la lengua italiana, en cada siglo de su historia, ejemplos admirables de todos los tipos de periodos. Aquí lo ejemplificaremos con dos pasajes de escritura ensayística (las mayúsculas P y A indican respectivamente la prótasis y la apódosis mayores y las minúsculas correspondientes, las menores que se insertan en las mayores; las barras oblicuas marcan los *cola*, la cursiva conecta los elementos del colon que no están unidos por inserciones de otros miembros; los paréntesis indican, por sí mismos, límites entre los miembros):

> *simplemente,* / para evitar verme arrastrado por el torbellino de las intuiciones y de las sugestiones incontrolables [P] / (y que son los elementos musicales de un texto los que más las sugieren, [p] / lo demuestra la abundancia de digresiones y vaguedades críticas en el sector) [a] // *me he atenido* a una lectura lo más técnica posible [A] / a las verificaciones y deducciones que no rebasasen la letra del texto, a los hechos lingüísticamente verificables. [epífrasis]
>
> (Beccaria, AS 9)

> *Por esto* / sea cual fuere el ámbito de una investigación [P] / / *éste presupone* la «dialéctica de la duración» de la que habla Braudel, [A] / / *un proceso que,* / precisamente por ser dialéctico, / de la dialéctica auténtica que es la historia, [P] // *puede explorarse* sólo dialécticamente, [A] / redescubriendo las conexiones y las relaciones / que unen entre sí experiencias distintas en apariencia.
>
> (Curi, PeU 11)

Nótense, en el segundo ejemplo, las repeticiones anafóricas y la técnica iterativa que, para citar de nuevo a Lausberg (1969:251), «en los periodos largos [...] sirve especialmente como apoyo y organización de la memoria». Este pasaje podría analizarse también como un compuesto de dos periodos bimembres yuxtapuestos, con la apódosis del segundo periodo extendida a dos *cola*.

B) En lo que concierne a la fonética, la *compositio* vela por la armonía de los sonidos y del ritmo.

En el primer ámbito se sitúa el fenómeno de la **aliteración,** que los rétores antiguos sólo tomaron en cuenta como una desviación ilícita (como «errores»): las repeticiones de la misma consonante o de la misma sílaba en el comienzo de palabras contiguas se denominaron respectivamente, en latín, con los helenismos *homoeprophoron* y *dysprophoron*, y fueron censurados como cacofonías. Quintiliano citaba, entre otros, un verso del poeta latino Ennio (*o Tite, tute, Tati, tibitanta, tyranne, tulisti*); y Marciano Capella enumeraba, con otras tantas denominaciones, los abusos de la letra inicial repetida: *mytacimus* (para la *m-*), *lambdacismus* (para la *l-*), *iotacismus* (*i-*), *polysigma* (*s-*) En poesía, sin embargo, la repetición de sonidos, justificada por una prudente (por moderada) búsqueda de efectos musicales, imitativos, etc., se admitía como «licencia» (cfr. 2.11). El término *allitteratio* fue acuñado por el humanista y poeta Giovanni Pontano y aplicado también a las vocales iniciales.

Como recuerda uno de los autores más exhaustivos sobre el tema, la aliteración, al igual que cualquier otra figura del discurso,

> es, ante todo, [...] una estructura de la lengua común, y sólo secundariamente una estructura de la lengua literaria, sobre todo de la lengua literaria organizada métricamente.
>
> (Valesio 1967:16)

Son aliteraciones de la lengua común (para limitarnos a pocos

ejemplos), el internacional *mass-media,* y *mass man,* posible calco del alemán *Masse Mensch* (título de un famoso drama de Ernst Toller); *bas bleu,* «calco semántico del inglés, *bluestocking,* 'media azul' (designación metafórica de un tipo de intelectual mundana, agresiva y petulante), mantiene la metáfora inglesa como tal, pero, al transformarla mediante la aliteración de / b /, la diferencia y la reaviva estilísticamente» (Valesio 1967:57), *peine perdu,* «trabajo inútil», *en pocas palabras, ni rey ni roque, cantar las cuarenta,* y el estribillo de la canción popular:

> *ma* co *me balli bene bella bimba / bella bimba, bella bimba / ma* co *me balli bene bella bimba / bella bimba balli ben!*

La aliteración, como la **rima** es (y produce) una *homofonía:*

> ambas realizan el mismo tipo de correspondencia: la rima, entre verso y verso, la aliteración, entre palabra y palabra; una crea una homofonía externa, otra, una homofonía interna.
>
> (Beccaria 1975:103)

El paralelismo entre los dos recursos fónicos es más extenso en el caso de uno de ellos:

> la rima es un rasgo no distintivo del lenguaje poético; no es una constante de toda poesía, mientras que la aliteración ha sido utilizada en todas las épocas (de la poesía cuantitativa de Plauto a la poesía finlandesa, y no le fue desconocida a la poesía griega).
>
> (*Ibid.*)

El uso de la aliteración es sistemático en las lenguas que no conocen la rima. Las que la han utilizado secularmente como ingrediente de la versificación han podido abandonarla, pero no han podido renunciar al uso de formas aliterantes, ya que éstas determinan, en el plano fónico-tímbrico, una «obligación de repetir», típica del lenguaje poético y que, en el plano morfosintáctico, se presenta en forma de anáfora (cfr. lo dicho aquí en 3.1).

Dentro del ámbito de las repeticiones sonoras, el homotéleuton es la inversión especular de la aliteración (cfr. 2.17:[29]). Valesio (1967:43-55) ha examinado las relaciones entre la aliteración y las figuras colindantes, la anáfora, la *derivatio* (o figura etimológica) y la paronomasia (2.17:[5], [10], [8]), y ha asignado a la aliteración un lugar secundario con respecto a ellas:

> las tres figuras muestran, además de sus rasgos pertinentes, el fenómeno de la aliteración, sin que por ello pierdan su individualidad, en cambio, cuando la aliteración aparece en la presencia de una de estas tres figuras, pasa claramente a segundo plano
>
> (*Ibid.,* 46)

Una ejemplificación de formas aliterantes en la tradición poética italiana no puede dejar de ser arbitraria, dada la difusión del fenómeno, ni es éste el lugar apropiado para realizar un inventario, aunque fuera breve y elíptico, de las interpretaciones que, caso por caso, se han producido al indagar en el subconsciente de los poetas (y de los escritores) y en el componente musical de la escritura literaria. Entre las aliteraciones de Dante (estudiadas por Beccaria en 1975) se cita solamente un terceto con al menos ocho ocurrencias aliterativas:

> S 'i *c*orpi suoi non uscir, *come credi,* / Gentili, ma Cristiani, in *ferma fede* / quel d'i *p*assuri e aquel d'i *passi piedi.*
> («No dejaron los cuerpos, como piensas, / gentiles, más cristianos con fe firme / en los pies por clavar o ya clavados». Trad de L. M. de Merlo)
>
> (Dante, *Paradiso,* XX, 103-105)

Un juego de aliteraciones, homotéleutos, rimas internas, paronomasias, figuras etimológicas, anáforas, etc. (añádanse también los anagramas y abundantes metaplasmos) es, desde el principio al fin, la serie de poemas de Sanguineti, *Bisbidis.* Un ejemplo de este tipo de juegos del canto VII de *Altazor* de Vicente Huidobro:

> Mandodrina y golonlina
> Mandolera y ventolina
> Enterradas
> Las campanas
> Enterrados los olvidos
> En su oreja
> viento norte
> Cristal mío
> Baño eterno
> el nudo noche.

Otro elemento esencial de la *compositio* es el **ritmo,** poético y prosaico (gr. *arithmós / rhytmós;* lat. *numerus*). En las lenguas clásicas consistía en una sucesión reglada de sílabas largas y breves.

Se remite a los manuales de métrica de lenguas clásicas y modernas, para la poesía, y, en general, a los estudios de prosodia en lo que concierne al acento, tono, entonación y cantidad de las sílabas en las distintas lenguas

Se mencionará aquí únicamente un elemento importante del tipo de prosa que era la *períodos,* sometida a leyes concretas que a la vez que tendían a equipararla, en cuanto al ritmo, con la poesía, la diferenciaban radicalmente de ella. La andadura cíclica de la concatenación de prótasis y apódosis (cfr. el punto 3 de este parágrafo 2.19) descargaba en la conclusión de la apódosis (*sententiae clausula*) toda la tensión acumulada en las partes anteriores. los cierres o **cláusulas** del periodo, y también de los *cola,* eran, pues, objeto de una regulación precisa que distinguía una gran variedad de tipos.

Al perderse la percepción de la cantidad silábica en la baja latinidad, el régimen antiguo de clásulas fue sustituido, a partir del siglo III, por el *cursus,* cadencia o cláusula rítmica «que cierra armoniosamente los periodos y los miembros de los periodos, y que comprende, al menos, dos palabras, cada una provista de un acento propio» (Schiaffini 1975:115). La última unidad léxica del *cursus* debe tener tres o cuatro sílabas: los monosílabos que, eventualmente, podrían precederla, se consideran como parte de ella[115].

Los cuatro tipos de *cursus* medieval son los siguientes:
a) el *planus,* formado por un polisílabo seguido de un trisílabo, ambos graves (esto es, acentuados en la penúltima sílaba). Esquema: / ...xx / xxx /; ej.: *vámos cantándo.*
b) el *velox* (considerado el mejor para cerrar periodo) estaba constituido por un polisílabo esdrújulo (acentuado en la antepenúltima sílaba) seguido de un trisílabo grave. Esquema / ...xxx / xxxx /.
c) el *tardus* o *ecclesiasticus* constaba de un polisílabo grave seguido de un tetrasílabo esdrújulo. Esquema: / ...xx / xxxx /; ej.: *párte del ánima;*
d) el *trispondaicus,* formado por un polisílabo seguido de un tetrasílabo, ambos graves. Esquema / ...xxx / xxxx /; ej. *nómbre definído.*

[115] Para un tratamiento completo del *cursus,* remitimos a Mengaldo 1970. Sobre el ritmo y la rima, es útil la consulta de la *Enciclopedia Dantesca* (cfr., respectivamente, Baldelli 1973 y Beccaria 1973).

> El *cursus* sobrevivió, con mayor o menor intensidad, desde el siglo III d.C. hasta el XIV, y fue adoptado con el fin de adornar la prosa, alejarla del uso común y presentarla ante el público con un signo de distinción Se difundió extraordinariamente en los cenobios y escuelas, en la Curia Pontificia y en el aula del emperador, entre los monjes, notarios, cancilleres, maestros, en Italia y fuera de Italia. Pero su campo propio fue la carta [...], género de prosa artística que, en la cultura medieval, tuvo gran importancia.
>
> (Schiaffini 1975:116)

2.21. Los estilos o «genera elocutionis»

Según las doctrinas clásicas, la virtud de lo *aptum* (cfr. 2.11) *apropiada* a los fines del discurso (agrupados en tres clases: *docere, movere, delectare*) y al argumento (que comprende los personajes en las obras literarias). Se distinguieron tres *genera elocutionis* (géneros, o tipos, de la expresión, o **estilos):**

1) *genus subtile (humile / summissum / tenue / gracile);*
2) *genus medium (mediocre / modicum / moderatum...);*
3) *genus grande (sublime / robustum;* con dos variantes: *amplum,* «elevado y sin interrupción» y *vehemens,* «conciso y vehemente»: en griego, *megaloprépes* y *deinón).*

Los fines predominantes del «estilo humilde» son enseñar *(docere)* y demostrar *(probare).* Las virtudes propias son la *puritas* (cfr. 2.12) y la *perspicuitas* (cfr. 2.13). Modelos: para la prosa, el estilo de César o el estilo epistolar, para la poesía, el de las églogas de Virgilio.

El fin del «estilo medio» es deleitar, esto es, procurar placer, distracción, etc., al oyente / lector. En la oratoria, este fin se logra mediante una conducta moderada (que compone el *éthos;* cfr. 1.5). Modelo para la poesía: el estilo de la lírica descriptiva (atribuido, en la Edad Media, a las *Geórgicas* de Virgilio).

El fin del «estilo sublime» (o alto) es commover *(movere),* esto es, sorprender, suscitar pasiones fuertes. Su instrumento y su efecto es el *páthos.* En la poesía, este género se corresponde con la tragedia y la épica, cuyo modelo, en la Edad Media, era la *Eneida.*

En relación con el *ornatus,* las «cualidades» de este último (cfr. 2.14) son variantes de los estilos, que se analizan como resumimos a continuación siguiendo las indicaciones de Lausberg (1969:96-99; 1973²: 277-279).

Una variante del estilo sublime es el «ornato vigoroso». Esta expresión sintetiza los atributos del discurso *(sermo robustus, fortis, validus, solidus),* del

ornato mismo (*ornatus virilis, fortis, sanctus*) y del estilo correspondiente (*nervosum dicendi genus*). El ornato atenuado es propio del estilo medio, y posee las características del deleite (*iucunditas*), de la gracia (*gratia*), de la dulzura (*suavitas, dulcedo*).

Al estilo humilde le pertenecen el modo de expresarse con aquilatada precisión (*accuratus dicendi genus*) y la elegancia que se obtiene de la simplicidad carente de ornamento, fruto de la pureza y de la claridad de expresión; la elegancia más refinada (*exculta elegantia*), en cambio, es un atributo del estilo medio. La *concinnitas*, «armonía de estilo simple y elegante», se logra mediante una *compositio* (cfr. 2.20) cuidada en los aspectos fónico-rítmicos.

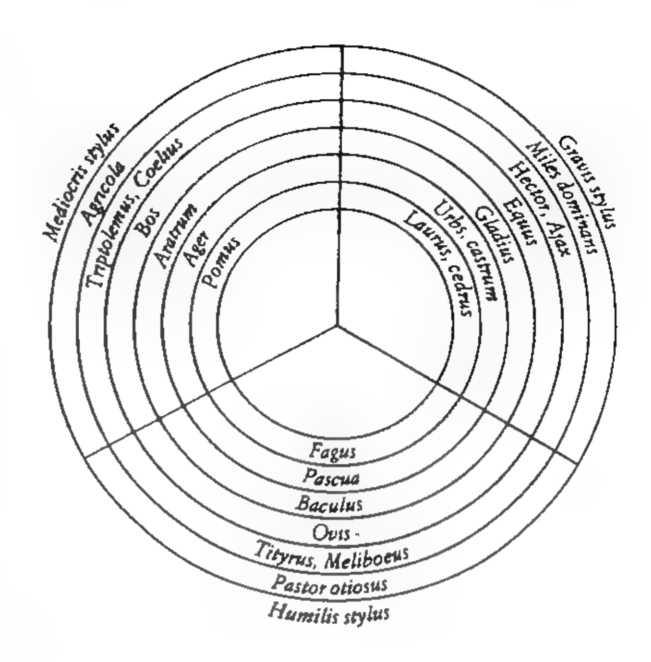
El refinamiento rebuscado, el nitor (*nitor, nitidum genus*), está igualmente alejado de la vulgaridad y de los preciosismos de la afectación huera (*vanitas*).

El ornato «ingenioso», variante del estilo medio, puede combinarse con el estilo agudo (*acutum dicendi genus*): es el estilo de las 'agudezas', que tuvo su época más florida en el barroco; el desafío a la inteligencia, la invitación al juego y al placer intelectual, que establecen una especie de complicidad entre el autor y quien lee o escucha, que, a su vez, se ve incitado a una cooperación interpretativa que va más allá de la forma aparente de lo que se enuncia. Son manifestaciones del *acutum dicendi genus* la paradoja, la ironía, el énfasis, y también algunas litotes e hipérboles 'difíciles', algunas perífrasis ingeniosas, los oxímoros, a causa de su constitución paradójica, los zeugmas conocidos como silepsis, las técnicas del quiasmo.

A los estilos medio y sublime corresponde el modo rico y abundante (*copiosum dicendi genus*), que prefiere las paráfrasis y las figuras de la amplificación.

La cualidad superior del *ornatus* poético de los géneros épico, lírico y dramático es la *maiestas* o *dignitas*.

En la Edad Media se impuso una distinción ulterior, transversal a las que se han señalado hasta ahora: la distinción entre el *ornatus facilis*, menos rebuscado, más natural, y el *ornatus difficilis*, que requiere más esfuerzo y abunda en recursos conceptuales y formales. Se sistematizaron, además, las correspondencias entre los estilos y las condiciones sociales de los personajes. La *rota Virgilii* tomaba como modelos de referencia de los tres géneros, tal como había sugerido Elio Donato, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*. Les corresponden los estilos humilde, medio y sublime (o grave), que se aplicaban desde a las clases sociales (pastor, labrador, guerrero) a los nombres de los personajes (Títiro / Melibeo, Triptólemo / Celio, Héctor / Ayax), los animales (oveja, buey, caballo), los instrumentos (cayado, arado, espada), los lugares (aprisco, campo, ciudad / campamento), las plantas (haya, manzano, laurel / cedro):



Como ha observado Segre (1985:311)

> es un esquema que, si bien de manera abreviada, casi simbólica, enfatiza la conexión entre los géneros, los tipos humanos, la onomástica, la ambientación; el estilo; muestra [...] que la *elocutio* es inseparable del conjunto de la temática así como los nexos verticales entre la forma y la sustancia. en suma, la existencia de un código plural (sistema de distintos códigos) de los géneros.

El gusto clasicista ha perpetuado, o ha hecho resucitar, el paralelismo entre géneros y modos de expresión, y codificó en estos términos la correspondencia de los sistemas lingüístico-estilísticos con los temas, contenidos y situaciones típicas. Destaca mucho más, como enseña Auerbach, el «escándalo» del *sermo humilis* de las Sagradas Escrituras, en las que la modestia del lenguaje transmite contenidos sublimes (véanse las indicaciones de 2.10).

Las teorías de los *genera elocutionis* pertenecen a la historia del estilo. Es difícil ignorarlas cuando se desea entender la formación de los autores en relación con las convenciones culturales en las que se han encontrado.

El primer tratamiento sistemático de la *memoria* como parte de la retórica se encuentra en la *Rhetorica ad Herennium* (III, 16-24). La trataron después, de entre los mayores, Cicerón (*De Oratore,* II, 86-88) y Quintiliano (*Institutio Oratoria,* XI, 2); San Agustín dedicó páginas espléndidas (*Confessiones,* X, 8-20) a la facultad de la memoria, incluido el «recuerdo del olvido». En la Edad Media, Alberto Magno (*De bono,* IV, 2) y Tomás de Aquino (*In Aristotelis libros de sensu et sensato, de memoria et reminiscentia commentarium*) formularon reglas mnemotécnicas que intentan conciliar la psicología aristotélica con la mnemotecnia de Cicerón y la de *Rhetorica ad Herennium.* Son éstas, en distintas medidas, las fuentes de los tratados de *ars memorativa del siglo* XIV.

Se distinguen, por lo general, dos tipos de memoria: la natural y la artificial. Una memoria natural excelente funciona por sí misma de manera semejante a la memoria artificial, «producto de la teoría», que refuerza la primera mediante «una técnica sistemática» (*Rhet. Her.,* III, 16, 29). Establece, ante todo, «marcos de referencia» (una casa, un intercolumnio, un arco, un rincón, etc.) e «imágenes» (personas, animales y objetos colocados en lugares determinados). La memoria se organiza como una especie de escritura mental:

> porque los marcos de referencia son semejantes a una tablilla de cera o al papel, las imágenes a las letras, la disposición y colocación de las imágenes, a la escritura, la dicción, a la lectura.
>
> (*Rhet. Her.,* III, 17, 30)

Las imágenes pueden borrarse cuando no se usan, pero no los marcos de referencia, que deben ser muchos, bien ordenados, «y muy bien estudiados» para que «puedan permanecer para siempre en la mente». Es éste el principio fundamental de la *memoria espacial.* Las imágenes con las que se evoca el recuerdo de cosas y sucesos, incluso complejos, deben poseer *semejanza* con los objetos e impresionar la imaginación. Se pone en escena una especie de representación simbólica: para recordar una muerte por envenenamiento de la que se acusa al heredero de la víctima, se imaginará al acusado a la cabecera

> con una copa en la diestra, las tablillas en la siniestra, y unos testículos de carnero en el anular: de este modo podremos fijar el recuerdo de los testigos, de la herencia y de la muerte por envenenamiento
>
> (*Ibid.,* 20, 33)

Quintiliano parece estar menos convencido de la utilidad de la mnemotecnia, aunque se explaya en la descripción del «edificio» en el que han de «guardarse» las distintas imágenes para recuperarlas en el momento apropiado. Pero observa:

> no obstante, si se me preguntara en qué consiste esencialmente el arte de la memoria, sólo podría responder que es un *continuo y penoso ejercicio.*
>
> (*Inst. Orat.,* XI, 2, 40)

La idea de los lugares como un papel en el que dibujar las imágenes persiste hasta finales del siglo XIV:

> en el peculiar producto cultural que fue el *ars praedicandi* de la Edad Media, las exigencias de la persuasión retórica, de la constitución de imágenes de producir emociones controlables, estaban conectadas [...] con los preceptos referidos al orden y al método, concebidos éstos como medios de imprimir en la memoria los contenidos y la forma de la oración.
>
> (Rossi 1960:19)

Paolo Rossi ha escrito una obra fundamental sobre la mnemotecnia. Al hacer su historia, analiza la *logica combinatoria* que está unida a ella desde Lull hasta Leibniz. El *ars memorativa,* en la forma en la que la teorizó y practicó, con extraordinario éxito, Pietro de Ravenna a finales del siglo XV, se difundió en Inglaterra, Francia y Alemania durante el siglo siguiente, y se introdujo en la tradición de la lógica combinatoria que se remontaba hasta el teólogo catalán Raimundo Lull (1235-1315). El arte mnemónico de derivación clásica dejó de ser una técnica útil a los predicadores, juristas, políticos y literatos, y se convirtió, en los siglos XVI y XVII, en el vehículo

> de un simbolismo complejo que sirve para velar una sabiduría oculta, sólo accesible a través de la ambigüedad de los emblemas y la alusividad de las imágenes, de los sellos y de las empresas.
>
> (Rossi 1960:82)

Giordano Bruno, en los escritos que comentan y «reforman» la combinatoria de Lull, retoma los motivos del arte mnemónica de los antiguos para fundamentar una *logica memorativa* en la que los instrumentos mnemónicos se identifican con el aparato de relaciones de un sistema lógico. En las enciclopedias (en los «teatros universales» del Renacimiento tardío), los elementos de la memoria artifi-

cial se aprovechaban para «descifrar la escritura del universo» (Rossi 1960:125) al servicio de la magia y no del arte oratoria.

Se ha mencionado ya [1.11:(ii)] la separación, obra de Ramus, entre la dialéctica (a la que se adscribieron la *inventio* y la *dispositio*) y la retórica (a la que pertenecían la *elocutio* y la *pronuntiatio*). La *memoria*, según Ramus, debía desgajarse de la retórica para convertirse en un elemento constitutivo de la dialéctica, esto es, de la nueva lógica que debía anular la distinción aristotélica entre la demostración científica y la argumentación fundada en lo opinable.

Bacon y Descartes, profundamente interesados en el *ars memorativa*, se oponen resueltamente a mezclarla con las prácticas mágico-ocultistas del lulismo del siglo XVI. La condena del uso desviado de las técnicas, reducidas a ostentación huera de destrezas funambulísticas, no excluye, de hecho, la utilidad del cultivo de la memoria: Bacon y Descartes incluyen en su lógica

> una doctrina de los auxilios de la memoria [...], instrumento indispensable para la formación y el «funcionamiento» de una nueva lógica o de un nuevo método.
>
> (Rossi 1960,177)

Las reglas de la mnemotecnia «clásica» confluyeron con los proyectos de unificación de las ciencias del siglo XVII: su principal instrumento es un *ars combinandi* que se identifica con el cálculo matemático.

En lo que concierne al aspecto práctico, la enseñanza ordinaria de la memoria se mantiene sustancialmente dentro de las posiciones ciceronianas y quintilianistas. Sin un ejercicio constante (la «memoria artificial» sólo era uno de los medios, si bien elaboradísimo, y, para muchos, inútilmente complicado), no habría sido posible adquirir la *firma facilitas*, la facilidad y la sólida seguridad en el uso de la palabra. La capacidad retentiva es el requisito indispensable de la capacidad de improvisación, además de ser una «fijación» natural de los conocimientos («entender sin retener no procura ciencia»)[106].

Pronuntiatio es el término latino que equivale al griego *hypócrisis*, «recitación, arte de declamar» (la etimología es la misma que la de *hipócrita*; el que miente aparentando veracidad 'recita un papel', aplica a la vida una especie de ficción escénica). A la misma familia de la 'acción' dramática, y de ahí el nombre que la sostiene —el actor, precisamente—, pertenece la palabra *actio*, que, junto a la recitación y a la modulación de la voz, comprende también el gesto, el movimiento. El orador debe saber pronunciar el discurso y «recitar» como un verdadero actor.

Además de a la interpretación de los poetas y a los ejercicios de escritura, las escuelas de elocuencia se dedicaron desde sus orígenes al adiestramiento de la memoria y la dicción. Las antiguas anécdotas conservan el recuerdo de los autodidactas que corrigieron los defectos congénitos de pronunciación y superaron los obstáculos de un físico poco favorecido, mediante ejercicios asiduos y recursos urdidos para la ocasión. Cicerón (*Brutus*, 141-142) recuerda la «recitación» de un gran orador romano, Antonio (abuelo del triunviro). Consistía en un modo de gesticular, de moverse, de conferir seducción a una voz áspera (que en otros hubiera sido una desgracia, afirma Cicerón), que daba la razón a Demóstenes, para el que el primer talento del orador, y el segundo, y el tercero, era la *actio*.

Actualmente, esta materia pertenece a las escuelas de declamación y a la enseñanza privada, a la que recurren muchos personajes 'públicos' para los que el hablar en público determina el éxito o el fracaso, o, incluso, simplemente, la «imagen». Los medios modernos de transmisión de la imagen, y no sólo de la voz, han inducido a reconsiderar la función comunicativa del gesto, de la postura, de la mímica: todas estas cosas, como saben muy bien los psicólogos y los especialistas de kinésica, han pasado a formar parte del estudio pragmático de la comunicación.

---

106 Sobre las artes mnemónicas, además de Rossi 1960, es fundamental Yates 1984³ [1966]. El interés por los grandes «teatros de la pansofía» entre los siglos XVI y XVII (véase al menos Bolzoni 1984, sobre Guido Camillo, literato, orador y alquimista del siglo XVI, que se dedicó a proyectar una «máquina» de la memoria que transformara los artificios retóricos y la sabiduría universal en un sistema de imágenes) se ha acrecentado en los últimos años de forma inesperada. En una intervención reciente (*L'Espresso*, 14/8/88, pág. 162), Eco explica los motivos: «los constructores de artificios mnemónicos y los utopistas de un Teatro Universal de la Sabiduría capaz de generar todos los conocimientos posibles buscaban la manera de construir un ordenador, esto es, un modelo de inteligencia artificial. Es natural que cuando los ordenadores invaden el escenario del mundo y prometen lo mismo que prometían los Teatros renacentistas y barrocos, éstos vuelvan a intrigarnos a todos [...] Ahora tenemos la máquina, aunque no tenemos todavía la sabiduría, y volvemos a los modelos primitivos. Como si dijéramos que se busca en los siglos pasados el software para un hardware que aún nos inquieta»

3. Las nuevas retóricas

3.1. Generalidades

A partir de los años cincuenta se produce la primera y más importante escisión entre la teoría de la argumentación y la teoría de las figuras en el panorama de los estudios retóricos.

Junto a ella, y como alternativa, hay otra separación, aún más reciente, entre retóricas de la ficción literaria y retórica «de lo cotidiano»[1].

Si se observa con atención, las divisiones del dominio retórico se remontan muy atrás en el tiempo, pues ya en la Edad Media la doctrina propiamente jurídica, predominante en la retórica antigua, y las aplicaciones lingüístico-literarias ocupaban lugares separados. A esto se sumaban, para complicar aún más la identidad de la disciplina, la sempiterna unión y rivalidad con la dialéctica y los intercambios con la poética, así como la tendencia de la retórica, como ciencia general del discurso, a imponerse a la gramática.

Algunas de estas divisiones responden a la consolidación de especialidades distintas dentro de un ámbito originalmente unitario.

[1] La extensión de este manual impide ofrecer un panorama satisfactorio de los estudios actuales de retórica, y no es deseable dar una revisión breve e inevitablemente incompleta. Es mejor optar por una revisión parcial de algunos episodios, centrada sobre unos fragmentos de la realidad que, vistos de cerca, parecen variados y dispersos, si se desea dar cuerpo a las ramificaciones a las que es habitual referirse cuando se valora la situación de la (renacida) disciplina de los años 50 en adelante. Hay revisiones actualizadas de cada tendencia en *Rhetorik*, 7 (1988). Entre los trabajos recientes, cabe destacar el manual de Armando Plebe y de Pietro Emanuele.

Las técnicas de *hablar bien en público*, por ejemplo, pertenecen desde hace siglos a una especialidad (codificada en géneros claramente delimitados), el *arte oratoria*, que representa la persistencia del aspecto original de la retórica (y de los fines para los que nació y se consolidó como actividad práctica y como reflexión acerca de esta actividad). En cambio, las técnicas del *hablar* (y escribir) *bien*, que eran, en su origen, instrumentos del arte oratoria, parecen haber llegado a dominarla y, con el tiempo, se han convertido en el objeto de las teorías generales de la comunicación oral y escrita, tanto literaria como no literaria.

En lo que concierne a la retórica como teoría general de la argumentación, nos hemos atenido a un caso modélico: el sistema de Perelman (cfr. 1.12). Acerca de él, mencionaremos únicamente:

a) el reconocimiento de una característica que ya Aristóteles consideró específicamente retórica: la adecuación del discurso al auditorio. Esta problemática distingue cualitativamente la metodología retórica de las llamadas ciencias exactas, que operan con métodos axiomático-deductivos;

b) el rechazo (totalmente innovador) a limitar la competencia de la disciplina a problemas de comunicación:

> al separar las cuestiones que atañen a la verdad de las que conciernen a la adhesión, la retórica queda reducida a una simple técnica de comunicación, lo que conduce gradualmente a su degeneración y a la ulterior transformación de la retórica antigua o técnica de la persuasión en una retórica de figuras, meramente ornamental, o, en el mejor de los casos, puramente literaria.
>
> (Perelman, DR 162-163)

En la consideración de la retórica como ciencia del lenguaje y teoría de la literatura, algunas oposiciones fundamentales determinaron la historia de la disciplina en la antigüedad y en la Edad Media: respecto de la poética, la retórica fue el arte del discurso en prosa; respecto del habla ordinaria, «sin ornato», gobernó y enseñó el «hablar ornado» como instrumento de persuasión; respecto de la hermenéutica, ciencia de la interpretación, la retórica fue la teoría de la producción del texto.

Para la poética y la semiótica actuales, la retórica comprende: 1) las reglas de la construcción del discurso, en un plano superior y no reductible al de la frase; 2) el estudio de los «significados figurados»,

tarea de la retórica de las figuras; 3) la «poética del texto, parte de la poética que estudia las relaciones intratextuales y el funcionamiento social de textos como formaciones semióticas unitarias» (Lotman 1980). Estos tres aspectos, con diferentes desarrollos, se encuentran en el origen de los sistemas neorretóricos más recientes.

En los apartados que siguen se tratarán las propuestas principales; para la teoría de la argumentación de Perelman se reenvía de nuevo a las informaciones que ya se ofrecieron en 1.12 (y en 2.9, 2.12: B_1; 2.19), además de a las menciones ocasionales realizadas en el curso de la exposición descriptiva del *corpus* clásico.

3.2. La retórica general del Grupo de Lieja

La neorretórica de los seis investigadores (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klikenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trinon) agrupados bajo la denominación de Grupo μ (μ es la inicial griega de *metaphorá*) pertenece, por declaración explícita de los autores, a la teoría literaria. La retórica no es el «arma de la dialéctica», como en el período clásico, sino el «instrumento de la poética» (RG 14), con la que no se confunde, sin embargo, porque opera en *todos* los tipos de discurso. Los procedimientos estilísticos que normalmente llamamos *figuras* se encuentran abundantemente en el discurso argumentativo (objeto de la teoría de Perelman) pero no sólo en él, como ya enseñaba en el siglo XVIII el citadísimo Du Marsais («se encuentran más figuras en un día de mercado que en muchos días de sesiones académicas») cuando protestaba contra la definición quintilianista de las figuras como «desviaciones del hablar simple y recto»[2]. Como estudio de los mecanismos que transforman cualesquiera aspectos del lenguaje (formas, relaciones sintácticas, efectos de sentido), la neorretórica se propone subsanar las carencias de las estilísticas, o, al menos, de esa estilística que se ha dedicado tradicionalmente al análisis de los 'desvíos', de las desviaciones del uso 'normal'.

(i) *La «teoría de las figuras del discurso»*

El objeto de este estudio corresponde, aproximadamente, al de la *elocutio* clásica (cfr. aquí en 2.9-20). Pero su intención principal

[2] *Inst. Orat.*, IX, 3,3.

no es la de proponer una alternativa a una taxonomía copiosa e incoherente, sino la de fijar «estructuras estables que definan determinados usos lingüísticos» (RG XXV).

La retórica se diferenciaría de la lingüística, «ciencia del código», por ser la «ciencia del discurso». Los estudiosos del Grupo μ se remiten a la teoría lingüística que Jakobson elaboró en los años 60 sobre el modelo de la teoría de la información: la lengua es un código, porque es una sistema de correspondencias entre el conjunto de los significados y el conjunto de los significantes; de los dos conjuntos relacionados, el primero es 'mental', no perceptible materialmente, el segundo es perceptible por el oído en el caso de los sonidos de la lengua hablada, y por la vista en el de los grafemas de la lengua escrita; el hablante (el *emisor*) comunica (transmite) al destinatario (o *receptor*) un *mensaje*, compuesto y organizado según las reglas de un *código*, a través de un *canal* (el medio físico a través del cual se produce el paso de la información). De las seis funciones del lenguaje, que se dirigen a cada uno de los factores de la comunicación aquí enumerados, la función *poética*, que se centra en el mensaje (característica que no es exclusiva de la poesía, porque se produce siempre que el mensaje es autorreflexivo), se asimila a la función *retórica*. En RG se sostiene que el mensaje es algo más que, y distinto de, el resto de los factores de la comunicación: es el producto de tales factores; por ello, la función que le corresponde «es igualmente trascendente respecto del resto de las funciones del lenguaje» (RG 33). Cuando la función retórica interviene, modifica el proceso lingüístico. Puede actuar sobre el código y dar lugar a lo que ya la retórica clásica había analizado y la neorretórica se propone sistematizar con rigor, a saber:



> los procedimientos mediante los cuales el lenguaje figurado transforma las convenciones lingüísticas en sus tres aspectos. morfológico, sintáctico y semántico.
>
> (RG 33)

Puede modificar también la relación entre el mensaje y el contenido que se comunica sin alterar las convenciones del código (lo que ocurre con los usos trópicos) y desdoblar la figura del emisor y del receptor (cuando actúan mensajes ambivalentes).

Naturalmente, toman también de Jakobson el principio que, según éste, fundamenta todos los procedimientos poéticos: la proyección de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación de los elementos lingüísticos en la cadena del discurso: equivalencias (de sonidos, de formas, de significados), de las que el paralelismo de las unidades de cada plano (fónico, rítmico, sintáctico, etc.), realizado mediante repeticiones (cfr. aquí en 2.17: a_1), es la manifestación típica.

Las bases teóricas de los autores de la RG les permiten afirmar que «la literatura es, en primer lugar, un uso específico del lenguaje» (RG 17) y proponer un tratamiento unificado de los hechos lingüísticos, literarios y no literarios. La literatura es «transformación» del lenguaje; esta definición

> da cuenta, simultáneamente, de la orientación moderna, según la cual el arte es creación, y de la observación antigua de que el hombre no crea de la nada: la creación poética es una elaboración formal del material lingüístico.
>
> (RG 26)[3]

La edición original de la *Rhétorique générale* es de 1970; el prólogo a la edición italiana de 1976 tiene en cuenta los desarrollos ulteriores de la lingüística, y, concretamente, de la pragmática y de la lingüística del texto, con las que la neorretórica tiene afinidades importantes. En este marco de referencia se sitúa la afirmación, ya recogida, de que la retórica se diferencia de la lingüística, «ciencia del código», por ser la «ciencia del discurso». La contraposición, sin embargo, está mal planteada, puesto que una semiótica de los códigos (a la que remiten los autores de la RG en la segunda parte del tratado, cuando abordan una retórica de unidades de niveles superiores a los de las unidades lingüísticas: «figuras de los interlocutores», «de la narración» literaria, cinematográfica, teatral, etc.) incluye también una lingüística y una semiótica del discurso.

La afinidad de la retórica con la lingüística del texto reside, esencialmente, en que va «más allá de la frase»: los análisis actuales del discurso con una orientación «lingüístico-textual» o pragmática parecen ser, por ello, los legítimos herederos del antiguo dominio que ocupaba la retórica de la *elocutio*.

El Grupo μ rechaza las distorsiones y las incoherencias de esta última, si bien no rechaza la tarea de clasificar y de analizar ni la *quadripartita ratio* de las categorías modificativas.

[3] Según Cohen (1974), insisten resueltamente en el carácter «no adicional» del discurso poético, que se distingue del discurso no poético no porque se le superpongan, o añadan «embellecimientos», sino por su «distorsión».

Puesto que la retórica es el estudio de las «técnicas de transformación» del discurso, las *metáboles* son el objeto del análisis. *Metabolé* es un vocablo griego que significa «cambio», y que, a través del latín, pasó a designar, en las lenguas modernas, «cualquier tipo de cambio en un aspecto cualquiera del lenguaje» (RG 34). Las metáboles del «código» (esto es, las que se realizan en unidades lingüísticas), que eran el objeto de las taxonomías clásicas, ocupan la primera parte, más amplia y analítica, de la RG. Éstas se subdividen en metaplasmos, metataxis, metasememas y metalogismos (cfr. fig. 2).

Los tres primeros grupos comprenden las metáboles «gramaticales»; los metalogismos afectan al contenido conceptual: son metáboles «lógicas». Las unidades de los tres primeros tipos pertenecen a niveles distintos de la articulación de la lengua: los metaplasmos a la morfología (o, mejor, al nivel fono-morfológico), las metataxis a la sintaxis, los metasememas a la semántica; las unidades del cuarto tipo pertenecen a la lógica. Los metaplasmos y metataxis son figuras de la expresión; los metasememas y metalogismos, del contenido.

Naturalmente, la segmentación de los niveles y las relaciones entre las unidades y sus elementos constitutivos (cfr. RG 43-49) son más sutiles de lo que se sigue de nuestra esquemática revisión (sería trivial observar que un resumen no puede y no debe servir como sustituto del texto resumido). Las indicaciones elementales que aquí se ofrecen deberían bastar, sin embargo, para el fin manualístico de proveer de una orientación esencial sobre una clasificación que, además, nos permitirá recuperar datos ya esbozados en el capítulo 2, así como enriquecer el análisis de las figuras retóricas con nuevas aportaciones.

Ya que las metáboles son «cambios», «alteraciones», etc., del código, es necesario precisar con relación a qué se las puede juzgar como tales. Es necesario definir el grado cero, la «norma» con la que se miden los desvíos. El *grado cero absoluto* sería «un discurso reducido a sus *semas esenciales*» (esto es, a las unidades de significado que «no se pueden suprimir sin privar al discurso de toda su significación» RG 51). No obstante, como en todos los discursos los semas esenciales están revestidos de información suplementaria o 'lateral', los estudiosos del Grupo μ proponen un «grado cero práctico» formado por los enunciados «que contienen todos los semas esenciales, además de un número, reducido al mínimo, de semas laterales en función de las posibilidades del léxico» (*ibid.*). El ejemplo de grado cero práctico, tomado de Jean Paulhan, es el enunciado «estás aquí», que puede reconocerse en una larga serie de variantes. Transcribimos algunas:

> ¡Ah, eres tú, por fin! / Míralo, ahí está / No hay duda, es él / Hombre, así que has venido / ¿Qué? ¿Tú por aquí? / ¿Y no se te ve hasta ahora? / ¡Ah, ah, el fenómeno por fin! / ¿Tú? ¡No es posible! / etc.

El desvío es, por tanto, «una reconocida alteración del grado cero» (RG 60), destinada a producir efectos *retóricos*, es decir, los efectos que se obtienen al actualizar la función poética del lenguaje. Sus lugares privilegiados son la poesía, el humor, el habla jergal.

La dialéctica de producción y recepción se considera como una forma de creación de desvíos por parte del autor de un texto y una «reducción» de los mismos por parte del oyente / lector. La *reducción* de un desvío se concibe (RG 55-56) del mismo modo que la «autocorrección de errores» que permite la tasa de redundancia de un código (es evidente que la RG depende de la teoría de la información, que también siguió Jakobson):

> Una parte de la retórica se sitúa en la zona de redundancia del lenguaje, y la reduce notablemente al asignar un límite más allá del cual se produce la dispersión del mensaje (hermetismo).
>
> (RG 56)

El doble movimiento de creación y de reducción de desvíos comporta la existencia de marcas o señales del valor figurado: las alteraciones positivas o negativas del 'nivel normal de redundancia', del que todo hablante tiene un conocimiento implícito.

La *invariante* de una figura es la relación sistemática que un enunciado figurado mantiene con su grado cero; es el vehículo de la reducción de un desvío:

> El lector percibe el desvío creado por un autor merced a una MARCA, y lo reduce mediante la presencia de una INVARIANTE. El conjunto de estas operaciones, que se refieren al emisor y al destinatario, produce un efecto estético específico que puede llamarse ÉTHOS y que es el objeto verdadero de la comunicación.
>
> (RG 65)

Para describir una metábole, por tanto, han de analizarse los

mecanismos del desvío, las marcas, las invariantes y el efecto que la figura produce en el lector-intérprete.

Las operaciones fundamentales son: la *supresión* (que puede ser parcial o total), la *adición* (simple o repetitiva), y el procedimiento que se compone de ambas, esto es, la *supresión-adición* (que puede ser parcial, completa o negativa). Los procedimientos relacionales son los de la *permutación* (genérica o por inversión). Como ya se ha observado, estas operaciones corresponden a las categorías modificativas clásicas; de ellas, sólo falta la *immutatio* (la «sustitución»), que es el resultado de las operaciones primarias y de adición y supresión.

A) *Los metaplasmos*

Los metaplasmos son figuras del plano de la expresión que «modifican el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a la palabra» (RG 48): sílabas, fonemas y grafemas. Para las aclaraciones básicas y los ejemplos, remitimos a los datos ya ofrecidos (en 2.12:A_1).

B) *Las metataxis*

Son figuras de la expresión que modifican la estructura de la frase. Pertenecen, naturalmente, a la sintaxis. El modelo de descripción de los hechos sintácticos que adopta el Grupo μ es el de la lingüística distribucional[4].

El problema de definir el «grado cero» respecto del cual se medirían los desvíos retóricos se complica a causa de la vaguedad de las nociones de *frase* y de *norma* en el ámbito de la gramática estructural descriptiva. De forma práctica, los autores de la RG se contentan con asimilar el grado cero sintáctico «a la descripción de lo que se conoce como *frase mínima completa*», que es el resultado de la presencia de dos grupos, uno nominal y uno verbal, con las funciones respectivas de sujeto y de predicado (este último comprende también el complemento directo y el indirecto), y compuestos, cada uno de ellos, por los elementos mínimos necesarios para que un contenido determinado se manifieste. El mínimo coincide con el máximo cuando los elementos necesarios se consideran suficientes, y éste constituiría el punto de referencia que permite establecer cuándo se produce una adición.

Las sutiles observaciones analíticas (en RG 98-106) que pretenden identificar con precisión los elementos «susceptibles de alteración retórica» no eliminan las dificultades ni las incertidumbres inherentes al modelo gramatical que toman como base. Puede afirmarse que la suerte de una retórica que se apoya en una teoría lingüística depende del funcionamiento de ésta.

Los procedimientos de la permutación afectan al orden de las palabras, aspecto importantísimo de la sintaxis. Éste es el procedimiento *sintagmático* por excelencia, al que concierne la *combinación* de los elementos lingüísticos en la «cadena» hablada. Ya se han mencionado aquí (en 2.17:[24], a propósito de la anástrofe) los problemas que se derivan de asignar valor figural al desplazamiento de palabras. Se habla de 'desplazamiento' en relación con un orden: pero ¿es un orden normal o habitual? ¿Cuál es el orden que se percibe como 'no marcado' en las actualizaciones discursivas concretas? Ciertamente, la 'norma' se establece respecto de un modelo:

> nos encontramos en esa zona fluctuante de la lengua en la que cada hablante ejerce su libertad y en la que, en cierto modo, toda realización representa un desvío respecto de un modelo más esquemático o más abstracto.
>
> (RG 103)

Hay desvíos previsibles, regulados por convención y organizados en sistemas. El ejemplo típico es la métrica, «subcódigo impuesto al código de la expresión normal», que la RG clasifica como una metataxis por adición.

[4] La lingüística distribucional clasifica los constituyentes de la frase de acuerdo con su *distribución* (esto es, con la posibilidad de que ocupen un lugar determinado en la estructura de la frase), considerando pertinentes sólo los *rasgos distintivos* formales (además de la posición, la combinación con otros constituyentes, los indicadores de persona, número, caso, etc.). No usa criterios nocionales, fundados en categorías extralingüísticas (como los utilizados por la gramática tradicional, que se conoce precisamente como 'nacional', que define, por ej., el sujeto como el «término que designa el ser o el objeto que realiza o padece la acción», etc.) para clasificar los constituyentes gramaticales de la frase.

B$_1$) *Metataxis por supresión*

Respecto de la norma de la frase mínima y de los sintagmas de extensión mínima, todo cambio «que sustrae» puede constituir una figura.

La supresión «parcial» se observa en el tipo de **crasis** que corresponde, en el plano de la sintaxis, al que da lugar a los metaplasmos: por ej., *lav-a-matic,* por «lavado automático»; o bien, *la prueba de la ventana,* por «prueba que consiste en observar a contraluz un tejido o un vestido, etc., para verificar su limpieza». La supresión puede afectar a una oposición de relativo (*instalaciones piloto, mujer policía*) y, en este caso, se tiene (en los términos de la RG) una «sustitución de clase»: el segundo nombre funciona como un adjetivo[5]. O bien se suprime una preposición (*calle Trajano*). Pueden reducirse a fenómenos de crasis las yuxtaposiciones de dos nombres en las que el primero es el modificador y el segundo el elemento modificado, forma de construcción tomada del inglés y ajena al sistema de las lenguas romances.

La supresión «total» da lugar a las tres figuras clásicas de la supresión: elipsis, zeugma y asíndeton (cfr. 2.17:[21], [22] y [23]). A éstas, la RG añade el **encabalgamiento,** o supresión de la pausa del final de un verso cuando entre la última palabra de éste y la primera del siguiente hay una unión sintáctica que no permite interrupciones.

> Cerrar podrá mis ojos *la postrera / hora* que me llevare el alma mía
> (F. de Quevedo, *Cerrar podrá mis ojos,* 1-2)

> Oh Dios. Si he de morir, quiero *tenerte / despierto.* Y noche a noche, no sé *cuándo / oirás* mi voz. Oh Dios, estoy *hablando / solo* Arañando sombras para verte.
> (Blas de Otero, *Ancia)*

Para el aprovechamiento de los múltiples efectos del encabalgamiento (que provoca una «ruptura de la línea de entonación lingüística ordinaria») se reenvía a Beccaria 1975.

[5] Los ejemplos proceden de Berruto 1987:81

B$_2$) *Metataxis por adición*

Las adiciones a la frase mínima completa, que por ser completa puede considerarse una unidad máxima, se perciben como desvíos retóricos cuando amplían los elementos secundarios para conferirles un mayor relieve, cuando incrementan la distancia entre elementos principales mediante la interposición de otros, cuando modifican la estructura normal de mensaje mediante procedimientos de amplificación para atraer la atención sobre él.

La adición «simple» incluye el **paréntesis** (cfr. 2.18: [21]), forma digresiva por naturaleza. Su compleja y (como ya se ha dicho) mal definida morfología hace que los enunciados parentéticos o incidentes no parezcan encontrar nunca un puesto ni en las taxonomías clásicas, donde están entre las figuras de pensamiento por alteración del orden de las palabras, ni en una clasificación como ésta, que, sin embargo, da cuenta del mecanismo de adición propio de muchos paréntesis, y, especialmente, de los que tienen función explicativa (como casi todos los paréntesis empleados en este manual; hay un ejemplo de adición incidental de un atributo unas líneas más adelante: es el adjetivo *breve* junto a *estudio*). No estaría incluida en esta clasificación, salvo por una sola de sus características, el uso del paréntesis **endolexemático** («en el interior de la palabra») cuando se aplica fuera de los vocabularios, que son su lugar de origen (aíslan letras o sílabas mediante corchetes), y de las ediciones filológicas de textos (en las que van entre corchetes las reconstrucciones o adiciones del editor). El hecho de que los autores de textos introduzcan en la literatura, el ensayismo, la escritura periodística, etc., el uso de los paréntesis endolexemáticos propios de los vocabularios constituye un aprovechamiento retórico de una convención de la escritura: es una figura, una metábole sintáctica. El primero de los ejemplos siguientes es el título de un (breve) estudio lingüístico (Marello 1977), que cita, entre otros, el pasaje de Péguy estudiado por Spitzer que se reproduce en segundo lugar:

> *(Situ)a(c)ción de los paréntesis*

> une sorte de certaine malpropreté d'écriture qui *dé(ha)bilite* un homme pour les hommes et pour les oeuvres de l'écriture.

El comentario de Spitzer menciona una 'sustracción': «se podría

muy bien escribir 'qui débilite, qui déhabilite', de la misma manera en la que el ojo del lector debe suprimir las letras encerradas entre paréntesis». Si se desea, podría verse en estos casos una especie de movimiento caleidoscópico del quitar al poner (las partes de la palabra entre paréntesis), según se considere que la forma de base es la más larga o la más breve: ejemplifica un tipo de desplazamiento en miniatura del punto de vista.

A las figuras de la adición recogidas por los modelos clásicos (la enumeración y la amplificación) la RG suma la **concatenación,** que corresponde a la *oratio perpetua* que los antiguos analizaron como procedimiento de la *compositio* (cfr. 2.20:A), y el **pleonasmo**[6], adición de palabras expletivas a una expresión determinada (sintagma o frase) que, desde el punto de vista sintáctico, no necesita ser completada:

Gina no *lo* sabía que se debía ir (= Gina no sabía que se debía ir)

Estos pleonasmos son redundancias estilísticas retóricamente marcadas: la supresión del «plus» sintáctico acarrea un cambio de registro, y también, eventualmente, de plano enunciativo, o de 'voz' (paso del probable estilo indirecto libre del enunciado que contiene los pleonasmos, al discurso aséptico que no tiene rastros de la 'voz' ni del punto de vista de la persona de la que se trata).

Una tipología del pleonasmo debería distinguir las infracciones gramaticales injustificadas de las formas que son compatibles y pueden explicarse con categorías pragmáticas tales como *tema* del enunciado, elemento *dado*, etc., y con procedimientos sintácticamente pertinentes de énfasis tonal, como el *foco* (*«Mi vida, la* arriesgaré sin vacilar»); pleonasmos justificados, e incluso, a veces, gramaticalizados (así la reiteración en castellano del pronombre dativo (*«A mí*, esto nadie *me* lo ha dicho nunca») en virtud de lo que en estilística se conoce (o se conocía) como *mise en relief*.

[6] En gr. *pleonasmós*, de *pleonázo*, «abundo», podrían servir para el pleonasmo las observaciones que se han realizado para la elipsis, que, en cierto sentido, es su inversión. Ambos son los que son por comparación con un modelo de sintaxis 'regular'. Las escuetas anotaciones de RG 114 no dan cuenta de la relación de esta figura sintáctica con la focalización del tema del enunciado.

La adición 'repetitiva' comprende también, junto a algunas de las figuras clásicas de la repetición (la anáfora, el polisíndeton y la parataxis), la **simetría,** que es un paralelismo en la estructura de la frase, que impone, por tanto, «otra estructura a la normal de la frase ordinaria» (RG 106). La simetría de la que aquí se trata consiste en la construcción del periodo con miembros de amplitud igual que los modelos clásicos analizados dentro de la *compositio* (cfr. 2.20:A).

B_3) *Metataxis por supresión-adición*

El resultado de esta doble operación es la sustitución de un elemento de una clase por un elemento de otra (por ej., un verbo conjugado en un tiempo distinto al que exige la frase en la que se encuentra) o bien la violación de la concordancia cuando las marcas gramaticales (morfemas de número, género, persona, etc.) ceden su lugar a otras no pertinentes.

La supresión-adición parcial origina la silepsis y el anacoluto.

La **silepsis,** «toda aquella infracción retórica de las reglas de concordancia [...] del género, número, persona o tiempo», comprende un conjunto de hechos que aquí se han recogido ya como figuras gramaticales o como zeugmas. A éste han de sumarse el uso de la tercera persona para designar al que habla (como en los clásicos *Comentarios* de Julio César) o a la persona a la que se dirige («el señor está servido»), y el de la segunda persona de singular y de plural con valor impersonal («desde aquí *puedes* ver toda la ciudad» = «se puede...»):

ed a quel suon *diresti* / che il cor si riconforta
(«y al son aquel *dirías* / que el corazón se conforta»)
(Leopardi, *Il sabato del villaggio*, 22-23)

También el uso de tiempos verbales en el discurso indirecto libre aparece como silepsis en la RG, a causa de la coexistencia de marcas de la forma directa y de la indirecta.

La «ruptura de construcción» (RG 120) es una silepsis conocida como **anacoluto.** Tal y como sugiere la etimología del término (del griego *anakólouthos*, «sin continuación», que ya en griego pasó a significar «anómalo, irregular»), el anacoluto es una 'falta de continuación' del elemento con el que comienza una frase, que queda así

sin el apoyo de una función sintáctica coherente. Se le deja «en suspenso» y, al mismo tiempo, se le subraya frente a los elementos siguientes.

La moderna lingüística del texto explica esta 'irregularidad' como un «cambio de planes» durante la producción del discurso. Tradicionalmente, se ha observado que en las construcciones con anacolutos se sitúa en primer lugar el llamado sujeto lógico. Ejemplos literarios:

> Ya sabe vuestra merced que *nosotras las monjas* nos gusta oír las historias por lo menudo
>
> (Manzoni, *I Promessi Sposi*, IX, 28)

> El alma que por su culpa se aparte de esta fuente y se planta en otra de muy mal olor, todo lo que corre de ella es la misma desventura y suciedad.
>
> (Santa Teresa)

El anacoluto es frecuente en el estilo coloquial, e incluso en el habla no coloquial (como en el pasaje citado de Santa Teresa), en refranes y proverbios:

> «Quien se hace oveja, se lo come el lobo»

y en la lengua popular.

> Allí nos dejamos coger y nos llevaron al cuartel, comer no se comía del todo mal.

Puede ser producto de una deliberada (e incluso elaborada) búsqueda de soltura expresiva, además de una imitación-representación literaria de la lengua hablada, una ruptura consciente y continuada de la regularidad sintáctica, una focalización del tema del enunciado; pero puede ser también un resultado o un indicio de pobreza (*inopia,* como se decía en latín), de la incapacidad de dominar las estructuras lingüísticas y discursivas.

La noción de anacoluto, aplicable por extensión a otras anomalías sintácticas, es, en sí misma, gramaticalmente imprecisa y criticable:

> la irregularidad, la desviación respecto de una norma codificada, tiene a menudo un valor sólo relativo, dentro de una época histórica determinada o de un determinado registro lingüístico. Hoy sería un anacoluto un fenómeno como la parahipotaxis, que era «normal» en el italiano de los primeros siglos, y, todavía hoy, una construcción fundada en el *que* polivalente (por ej.. «come, que te hace falta»), impropio del registro elevado, sería adecuado, sin embargo, en el registro informal y en el uso literario que pretenda la imitación de la oralidad
>
> (Serianni 1988.451)[7]

La supresión-adición «completa» constituye, según la RG, una transferencia *(transfert)* de clase, que puede definirse como una «metáfora sintáctica», ya que la sustitución se basa en la semejanza. La «semejanza» es categorial: un nombre se coordina a (o es sustituido por) formas que pueden usarse con valor nominal (infinitivos o adjetivos), un adverbio a un nombre, etc.:

> Ignoraban mi *llorar* blasfemo, mi sacrílego *impulso* de arrancar la luna de cristal y tocarla.
>
> (Consolo, R 16)

> Todos nuestros *ayeres*
>
> (Ginzburg)

> Hombres y *no*
>
> (Vittorini)

El desvío extremo es el que se produce cuando son los dos constituyentes de base del enunciado (el nombre y el verbo, en la relación sujeto / predicado, que comprende la relación verbo / objeto) los tratados como «semejantes sintácticamente», y, por ello, como intercambiables, si bien con el riesgo de que la comunicación sea ineficaz. Cuando el esquema es aceptable, se reconoce en él, generalmente, la elisión del verbo:

> Nadie respiraba siquiera, todos *un miedo loco*

o alguna expresión holofrástica (equivalente a una frase)

---

[7] *Para-hipotaxis* es el término introducido por Luigi Sorrento (en 1950) para designar uniones de frases que se encuentran en el italiano antiguo (y rara vez en textos modernos); se produce cuando una subordinada que precede a la frase principal está coordinada con ella mediante la conjunción *y.* Ejemplos: «s'io dissi falso, *e* tu falsasti il conio», *Inferno,* XXX, 115; «quando accostata vi si sarà, *e* voi alora senza alcuna paura scendete giù dello avello»: *Decameron,* VIII, 9, 82, «se la tua Dea è morta, *e* tu tagliati il ventre (Panzini).

Era, pues, propenso a creer que los otros dos: *sí.*

(Queneau)

El último ejemplo (RG 122) muestra que determinados experimentos literarios calcan las «transferencias» de la lengua hablada:

> a menudo, en vez de hallar inmediatamente la palabra o la expresión que necesitamos, 'saltamos' bruscamente de una clase a otra para buscar sustitutos que, independientemente de la coherencia gramatical, transmitan grosso modo el sentido deseado. En este caso, al contrario que en algunas figuras poéticas, se da prioridad a la adecuación del significado más que a la del significante.
>
> (RG 122)

En la misma clasificación se encuentra el quiasmo (cfr. aquí en 2.18:[11]), como inversión simétrica del orden previsible de un enunciado.

B_4) *Metataxis por permutación*

Además del hipérbaton y de la anástrofe (cfr. aquí 2.17:[25] y [24]), el procedimiento de la permutación origina la tmesis, entendida en un sentido más amplio que el habitual en la retórica clásica (cfr. aquí en 2.12:A_1) y que comprende «todos los casos en los que dos morfemas o sintagmas que el uso gramatical une estrechamente, están separados por otros elementos intercalados» (RG 125). La tmesis, pues, se entiende como un «tajo» (éste es, de hecho, el significado del vocablo griego *tmésis*) no sólo en el cuerpo de la palabra, sino también, por intercalación, en la sucesión de las palabras en una frase (la tmesis se convierte en la forma general del hipérbaton). Ariosto proporciona un ejemplo célebre, que parece hecho a propósito para ilustrar esta concepción de la tmesis, cuando deja truncado en los labios agonizantes de Brandimarte el nombre de la amada:

> —Orlando, fa che ti raccordi / di me ne l'orazion tue grate a Dio: /nè men ti raccomando la mia *Fiordi...* / ma dir non poté: —. *ligi*—, e qui finio.
> («Orlando, acuérdate / de mí en tus oraciones, gratas a Dios: / y no menos te encomiendo a mi *Fiorde*. / mas decir no pudo —*...lís*—, y aquí acabó»)
>
> (*Orlando Furioso,* XLII, 14, 1-4)

Recuérdese que la interposición de elementos en el curso de un enunciado aparece, en el modelo clásico de Lausberg, como condición para la existencia de la epífrasis (cfr.2.17:[26]).

El tratamiento de las metáboles sintácticas en la RG concluye con un análisis ejemplificador de titulares periodísticos; feliz elección, porque la metataxis, en este sector de uso lingüístico (esto es, en el estilo periodístico) y especialmente en la forma textual de los titulares, están abundantemente representadas y, verdaderamente, (como se lee en RG 136) «al alcance de todos los bolsillos»

C) *Los metasememas*

Las metáboles semánticas son el *clou* de la teoría retórica del Grupo μ. El neologismo *metasemema,* acuñado por simetría terminológica con el resto de los neologismos que designan los distintos tipos de metábole, es el equivalente del término clásico *tropo.* También el estudio de los metasememas, como los tratados tradicionales sobre los tropos, se centra en hechos de significación. Un metasemema es «una figura que pone un sema *en lugar de* otro» (RG 48, cursiva nuestra): el mecanismo productor, pues, sigue siendo (como se afirmaba de los tropos) la sustitución.

Ofrecemos algunas aclaraciones previas. El marco teórico en el que encuadra la teoría de la RG es el de la semántica estructural, según las teorías de Greimas y de Pottier. La noción de *semema* está incluida en el aparato teórico del análisis sémico, que estudia la composición semántica de las palabras descomponiéndolas en «rasgos semánticos» o *semas,* unidades mínimas de significación (que han de entenderse como entidades abstractas sin existencia autónoma). El procedimiento de análisis sigue el modelo de la fonología. Un semema es un conjunto de rasgos semánticos que se realiza en un lexema en el plano léxico. Por ejemplo: según el célebre análisis de Pottier, el significado del lexema *silla,* que puede descomponerse en los rasgos semánticos «con respaldo», «con patas», «para una sola persona», «para sentarse», se opondría al significado de *butaca* por la presencia, en este último, del sema «con brazos» además de la de los semas que constituyen el semema de *silla*

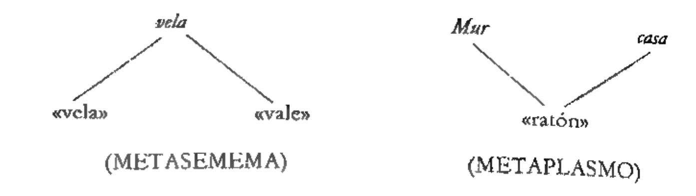
Esta parte de la RG es la más discutida y famosa, además del estudio semiótico dedicado al *éthos,* porque fue la más abiertamente innovadora. Las secciones restantes del tratado (las dedicadas a me-

taplasmos, metataxis y metalogismos) reformulan, a la luz de la lingüística estructural, las divisiones clásicas del material de discurso; las simplifican y las uniforman y corrigen hábitos clasificatorios ya consolidados: por ello se prestan más a integrar, en cierta medida, los análisis clásicos. El estudio semántico de la metáfora, considerada como producto de dos sinécdoques, y la asimilación de la metonimia a la metáfora nacen, en cambio, con pretensiones de refundación: éstas se llevan a cabo con ingenio y con el despliegue de un aparato descriptivo tan complejo que es superior a los resultados que produce y, al cabo, no compensa el trabajo interpretativo que exige al lector.

El mecanismo de la sustitución, se observa en la RG, actúa en cualquier metábole. Son típicos los casos de metaplasmos por sustitución total y los de sinonimia (recuérdese que *metabole* era una de los nombres antiguos de la sinonimia). Al aplicar la noción general de *immutatio,* los sistemas clásicos no ponían en relación la sustitución del sentido y la sustitución de la expresión con los dos momentos distintos de producción y de recepción: es decir, lo que, por una parte, hace el productor del mensaje figurado cuando sustituye el significado de «nave», o, pongamos, del lexema *nave,* por el lexema *vela,* tras haber relacionado su significado con el de *nave,* con lo que, por otra, hace el receptor cuando, al percibir *inicialmente* la alteración del significante *(vela* en lugar de *nave),* llega al significado «nave» a través del semema «vela» (cfr. RG 139-141). La interpretación de la sinécdoque ha de basarse en el análisis del proceso por el que el productor llega a la palabra *vela* a partir de su significado.

La diferencia entre un metaplasmo por sustitución total (por ej., el arcaísmo *mur* por *ratón)* y un metasemema *(vela* con el significado de «nave») se explica de este modo: en el metaplasmo «no hay nada más que sustitución de formas» porque la denotación de los dos términos es la misma.

> En el metasemema, por el contrario, el cambio de forma está acompañado por un cambio de sentido, que es fundamental en el procedimiento. En un caso, la figura se basa en la capacidad de un significante para referirse a dos significados, en el otro, en la posibilidad de que dos significantes tengan un solo significado.
>
> (RG 141)



(METASEMEMA) (METAPLASMO)

El metasemema, por tanto, «sustituye el CONTENIDO de una palabra por otro», o, mejor, *lo modifica, dejando una parte del significado inicial.*

Los metasememas difieren de los metalogismos (las «figuras de pensamiento» tradicionales) porque éstos «modifican el valor de aserción de la secuencia, mientras que aquéllos actúan solamente sobre el valor significativo de los elementos de la secuencia» (RG 144-145).

Los dos tipos fundamentales de descomposición semántica se indican mediante letras griegas, Π (pi griega) y Σ (sigma) respectivamente. El módulo Π indica la relación de «producto lógico» en el que se encuentran las partes de una descomposición como la siguiente:

árbol = ramas *y* hojas *y* tronco *y* raíces...

La conjunción entre elementos es *y;* la proposición *(x es un árbol)* equivale a la unión de las siguientes: *(x tiene ramas) y (x tiene hojas) y (x tiene tronco) y (x tiene raíces)...;* x *tiene* cada una de estas partes, pero ninguna de ellas *es* x. En esta descomposición, los semas del conjunto se distribuyen de forma desigual entre las partes: por ej., el sema «erecto» se encuentra en el tronco, no en las raíces.

El módulo Σ indica la relación de disyunción (o sumatoria) de tipo excluyente de que existe entre las subclases de una misma clase; ésta constituye el género, aquéllas, las especies, que se excluyen entre sí. Por ej., la noción de 'árbol' es una clase que comprende las subclases 'chopo', 'fresno', 'encina'...; cualquier individuo de la clase 'árbol' pertenece a una, y sólo a una, de las subclases posibles. La relación entre éstas, esto es, entre las especies y el género, no es ditributiva, sino atributiva:

árbol = *o* chopo *o* fresno *o* encina, *o*...

Cada especie posee todos los semas del género más algunos semas específicos (permanencia de los semas «de arriba a abajo», RG 159).

Un mismo término puede descomponerse siguiendo el módulo Π o el módulo Σ. El primero corresponde a la consideración de toda entidad ma-

terial (todo *referente*) como un «conjunto de partes yuxtapuestas que posee simultáneamente»; el segundo, a la adquisición y a la diferenciación de series de semas que «existen virtualmente en el léxico» pero que el hablante debe reconstruir en cada ocasión, puesto que «toda palabra o concepto puede ser, en principio, la encrucijada de tantas series como semas contiene» (RG 152). Todos los metasememas se derivan de desplazamientos en los conjuntos descompuestos según el módulo Π o según el módulo Σ

En los términos del modelo semántico de Eco (cfr. Eco 1984:55-140), las dos clases de propiedades (Π y Σ) serían, respectivamente, el objeto de una descripción semántica en forma de *enciclopedia* y de una descripción semántica en forma de *diccionario* (que se corresponden con las propiedades «semiológicas» y «semánticas» de Greimas 1966).

La serie Π, exocéntrica, contiene propiedades empíricas; la serie Σ, endocéntrica (en la que los rasgos de las especies incluyen los del género), incluye propiedades «conceptuales». La distinción entre CONCRETO («los objetos de nuestra percepción») y ABSTRACTO («los conceptos con los que pretendemos analizar tales objetos», RG 153) es paralela a ésta. Estas recuperaciones de las viejas categorías nocionales, que conceden «a las cosas y a los conceptos el estatuto de realidad ontológica» (Briosi 1985:132), no son conciliables con los desarrollos recientes de la semiótica,

> que han demostrado la 'intercambiabilidad' de concepto y referente en el universo organizado por un sistema de signos. «Comadreja» es un nombre concreto, «blanco» es un nombre (adjetivo) abstracto, dicen los de Lieja. lo mismo que nos enseñaron en la escuela. Pero no es necesario insistir mucho para demostrar que la comadreja, como contenido de la experiencia que el código conforma, *por medio de la diferencia*, en el magma de la «sustancia de contenido» del mundo, no difiere de hecho de lo blanco, conformado por el vigente sistema semiótico de los colores.
> (Briosi 1985:132)

Si se procede a una «supresión parcial» de semas se obtiene una **sinécdoque** (o una antonomasia) **generalizadora** (abreviatura Sg): el todo por la parte, lo más por lo menos, el género por la especie; es la sinécdoque *a maiore ad minus* de la retórica clásica. La mayor parte de las Sg se prestan a una descomposición semántica de tipo Σ: por ejemplo, al decir *bípedos* por «hombres» (cfr. aquí 2.16[2]), se suprimen de la serie los rasgos específicos de «ser humano» para dejar los semas del nudo superior de «animal» «con dos pies».

Son más infrecuentes, según los estudiosos del Grupo μ, las Sg del tipo Π· el ejemplo que ofrecen es, ciertamente, poco convincente (para una revisión crítica se reenvía a Ruwet 1986): «El *hombre* cogió un cigarrillo y lo encendió», en lugar de «*una mano* cogió...».

Al aplicar la operación de la «adición simple» se obtiene la **sinécdoque** (o antonomasia) **particularizadora** (abreviatura Sp). Un ejemplo de Sp es el clásico *vela* por «nave». Son menos frecuentes las Sp de tipo Σ: «escribir *puñal* cuando hubiera bastado *arma*, ¿es una figura?», se preguntan los autores (RG 157). Una respuesta pertinente es de Ruwet[8]:

> Un autor que escribe: «Bruto clavó el *poignard* (fr. 'puñal') en el corazón de César» o «Bruto clavó el *arme* (fr. 'arma') en el corazón de César» usa los términos en sentido literal. Si, no obstante, tiende a preferir el término particular al general, o a la inversa, en todos los casos en los que, siendo igual lo demás, la elección del término más general o más particular es indiferente, resulta una diferencia estilística que, como tal, merece ser subrayada y estudiada. Se podrá hablar, por tanto, de un estilo «generalizador» o «particularizador», y es lo que, por otra parte, han hecho a menudo los estudiosos de estilística.
> (Ruwet 1986:216)

En la definición general de metasemema, como ya se ha recordado, los teóricos de la RG corrigieron la noción de sustitución con la de «modificación del contenido semántico» de una palabra. Si esta modificación es el resultado de la supresión-adición de semas, se está en presencia de una metáfora. En el modelo de RG, la supresión de semas produce una sinécdoque generalizadora, y la adición, una sinécdoque particularizadora: por ello, «la metáfora es el producto de dos sinécdoques» (RG 161). El procedimiento metafórico se describe como la intersección (I) de semas (módulo Σ) o de partes (módulo Π) comunes del término de partida (D) y del de llegada (A). La fórmula:

$$D — (I) — A$$

prescribe que el elemento intermedio (I), que no aparece en el discurso, sea una sinécdoque del término D, y que A, a su vez, sea una sinécdoque de (I). El siguiente esquema (en RG 165) muestra la aplicación de esta fórmula:

[8] En un artículo polémico (Ruwet 1986 [1975]:195-219) al que responden los miembros del Grupo de Lieja en el prefacio a la edición italiana de la RG

ESQUEMA GENERAL	D — (I) A		
a) (Sg + Sp) Σ metáfora posible	abedul	flexible	muchacha
b) (Sg + SP) Π metáfora imposible	mano	hombre	cabeza
c) (Sp + Sg) Σ metáfora imposible	verde	abedul	flexible
d) (Sp + Sg) Π metáfora posible	viuda	velos	danza

Sólo dos combinaciones, esto es, sólo dos de los dobles recorridos sinecdóquicos previstos, son aptas para producir metáforas: en el modo Σ, el paso de una sinécdoque generalizadora *muchacha*, como especificación del ser flexible (el género «entidad flexible» por «abedul»), a una particularizadora (*muchacha* como especificación del ser flexible en la metáfora *la muchacha de los bosques* por «el abedul»); en el modo Π, de una Sp a una Sg (*velos negros* como parte de la indumentaria de una viuda —*danza* como elemento en un nudo superior al del elemento *velos*, en la metáfora *una danza de negro* por «una viuda»).

Mencionaremos aquí únicamente algunas de las respuestas y de las críticas que ha recibido este intento, ciertamente artificioso, de hacer derivar el mecanismo metafórico de la acción combinada de dos sinécdoques. El Grupo μ se ha encontrado en dificultades, por otra parte, al aplicarlo a las metáforas *in praesentia*. En la frase:

> España — una enorme ballena embarrancada en las playas de Europa

cree apreciar (en RG 171) «sólo una sinécdoque particularizadora (la ballena en vez de su forma)», sin poder, evidentemente, suponer una interferencia entre el sema «gordura» y un sema idéntico en el semema «España»[9]. Ésta es una grieta peligrosa en un sistema simétrico como el construido por RG. Remitimos a las críticas de Ruwet a la descomposición de

[9] Es una observación de Briosi (1985:135).

los rasgos de «abedul» y «muchacha» (viciada por haber confundido, con el mismo nombre de semas, los componentes de la configuración semántica de las palabras y los elementos de la enciclopedia); es difícil no asentir a la observación final:

> si la metáfora del abedul puede parecer adecuada, esto puede depender [no del cliché del «cuerpo flexible de las muchachas», sino] de razones muy distintas (la analogía entre la blancura de la piel de algunas *jeunes filles* y la blancura de la corteza de los abedules; la delicadeza y la belleza del follaje de los abedules, etc.); ni siquiera hay motivos para pensar que un único «sema» común esté en la base de una metáfora: en general, las metáforas, sobre todo las logradas, *evocan un haz de asociaciones, de analogías más o menos fuertes, más o menos evidentes*.
> (Ruwet 1986:198-199; cursiva nuestra)

Se reenvía igualmente a las valoraciones de Eco (1984:159-161), según las cuales el ejemplo (a) del esquema general es incorrecto: que un abedul sea flexible es una propiedad Π, pues de otro modo, se necesitaría considerar el abedul como clase respecto de todas las cosas flexibles (si fuese así, añadimos, el esquema debería ser el de la metonomia tal y como lo propone la RG y como se verá unas líneas más adelante: el conjunto de los seres flexibles (I) englobaría a «abedul» y a «muchacha»). En (b), en cambio, el ejemplo es correcto, pero el mecanismo ejemplificado no es en absoluto imposible; en el ejemplo (c) se han confundido de nuevo las propiedades Σ con las propiedades Π, y en (d) se deberían poner en juego otras propiedades que RG no toma en consideración.

Aún menos convincente es la relación que establece el Grupo μ entre la metáfora y la metonimia. En esta última, el término intermedio (I) englobaría D y A (mientras que en la metáfora representaría la intersección de los dos campos sémicos, y, por ello, es él el englobado). En la frase «Sacad el César», cuando la dice un profesor refiriéndose al *De bello Gallico*, el término intermedio estaría constituido por la vida de César y por la «totalidad espacio-temporal» (de tipo Π) en que se desarrolló; el *De bello Gallico* y su autor estarán englobados, y serán contiguos, en el conjunto. Pero esta explicación, que querría negar la semejanza (intuitivamente evidente) entre la sinécdoque y la metonimia, termina por avalar interpretaciones de la una en términos de la otra, como ya se ha observado:

> ¿qué nos impide aplicar el esquema de la metonimia a la metáfora muchacha / abedul, y considerar como «totalidad espacio-temporal I» el mundo de los seres flexibles? ¿O, también, considerar el «César» como

una sinécdoque en la que el *De bello Gallico* sustituye a su sema «autor César»?

(Briosi 1985:134)

D) *Los metalogismos*

Cubren el ámbito de las figuras de pensamiento que «modifican el valor lógico de la frase y, por consiguiente, no están condicionadas por restricciones lingüísticas» (RG 49). El grado cero de estas metáboles es el orden «lógico» de presentación de los hechos o la progresión «lógica» del razonamiento (obsérvese, a este respecto, que el funcionamiento del modelo retórico depende de lo que se entiende por orden y progresión lógicos).

Las mismas operaciones metalingüísticas de las que se vale la lógica para establecer la verdad o falsedad de una proposición son las que utiliza la retórica para determinar la «falsedad obligatoria» del metalogismo (RG 201-202): piénsese en la hipérbole. La presencia de sentidos metafóricos en la hipérbole demuestra que los metasememas y metalogismos pueden coexistir en la misma expresión. El metasemema ignora, o transgrede, la lógica; el metalogismo «niega la verdad-identidad tan apreciada por algunos lógicos» (RG 202); por ello, al rétor le interesa lo que el lógico condena.

Las figuras recogidas (en la fig. 2) son objeto de un fino análisis, que se presenta como una alternativa, afortunada en muchas ocasiones, de las descripciones clásicas. Sólo mencionaremos aquí la **paradoja,** ejemplificada con el famoso enunciado del cuadro de Magritte que representa una pipa: «esto no es una pipa». Es una paradoja que «anula» la realidad:

> como el «esto» es algo, atribuirle un nombre implica que se añade al universo, aunque no sea más que mentalmente, un objeto cualquiera. Se puede estimar que la palabra de Magritte es una verdad del sentido común artístico. Es cierto que «esto no es una pipa», pues es la representación de una pipa. Pero aún así, la pretendida paradoja sigue siendo un metalogismo, sea cual fuere el nombre que se le dé. Ya se interprete como una profesión de fe en la irrealidad del arte o en la superrealidad de los objetos cotidianos, se mantiene el hecho de que se ha contestado un «realidad».
>
> (RG 220-221)

Al contradecir una descripción fiel de la realidad, el metalogismo se mide con ella; al negarla, presupone su existencia.

(ii) *El estudio del* éthos *y el proyecto de una retórica de las instancias y de las funciones narrativas.*

El *éthos,* en la RG, corresponde aproximadamente a lo que Aristóteles llama *páthos.* Es la reacción emotiva que provoca el mensaje en el receptor. La «respuesta» de éste a los «estímulos» que el texto ofrece *es* la valoración del texto mismo. Las líneas generales de análisis avanzadas en RG 223-240 y desarrolladas en un trabajo posterior[10] nos conducirían a dominios mejor explorados, en el momento actual, con otros instrumentos: la estética, la hermenéutica y la semiótica literaria.

Sobre problemas de gramática narrativa, cuya pertinencia para la semiótica de los textos no es sólo un fenómeno contemporáneo, versa el ambicioso proyecto de una «retórica general» ampliada a las instancias narrativas (figuras de los interlocutores y dialéctica receptor / emisor) y a las figuras de la narración. Estas últimas se establecen a partir de la distinción de Hjelmslev (cfr. Hjelmslev 1968 [1961]) entre «sustancia de la expresión», «forma de la expresión» y «forma del contenido». Es un proyecto que amplía la retórica al ámbito de la literatura.

3.3. Otras delimitaciones del dominio retórico

La atención al oyente / lector, que en la teoría del Grupo μ coincide con el estudio del *éthos* y de las «figuras de los interlocutores» (RG 223-262), caracteriza los estudios modernos de neorretórica e implica una diferencia cualitativa respecto de la retórica clásica. Ésta se desarrolló como ciencia de la producción del discurso, mientras que hoy se tiende a acentuar la temática de la recepción-interpretación.

En lo que atañe a la naturaleza de los modelos, las doctrinas tradicionales eran normativas: la elaboración de las técnicas del discurso persuasivo comportaban la *prescripción* de paradigmas y reglas del «bien hablar» —esto es, del modo correcto, claro, elegante y adecuado a la situación— y la *censura* de errores —esto es, de las transgresiones de las normas codificadas según el uso y el ejemplo de los autores canónicos. Actualmente, la sistematización de los hechos retóricos ambiciona, todo lo más, ofrecer unos criterios espe-

[10] *Rhétorique de la poésie,* París, Seuil, 1979.

cíficos para su reconocimiento y describirlos mediante modelos simples y coherentes que permitan *explicar* el mayor número posible de hechos.

Merecen también consideración las orientaciones aplicativas: como observa un estudioso dedicado a investigaciones retórico-estilísticas (Plett 1985:59), una teoría «científica» moderna ha de evaluarse no sólo por sus principios teóricos, sino, especialmente, por su aplicabilidad práctica. De ahí la tendencia pragmática que la conduce a no permanecer atada a la tradición, pero también a no desechar las adquisiciones con valor heurístico que puedan ser reelaboradas. En el estudio citado, Plett redistribuye las figuras, objetos de la *elocutio* clásica, en un modelo bipartito de «estilística retórica» (*rhetorical stylistics*) que incluye tanto los aspectos de la *competence*, propios de la estructura discursiva, como los de la *performance*, que atañen a los efectos de la comunicación retórica.

Obsérvese que la «competencia estilística» es una parte, en la hipótesis de Plett, de la «competencia retórica», que se subdivide en las cinco secciones tradicionales: la argumentativa (*inventio*), la estructural (*dispositio*), la estilística (*elocutio*), la mnemónica (*memoria*) y la «medial», o capacidad para servirse con eficacia de los medios de comunicación (la *actio* / *pronuntiatio*).

La figura es la unidad estructural mínima del modelo de competencia (retórico-)estilística. Los criterios de clasificación son dos: el primero, semiótico, sigue la conocida tripartición (de Ch. Morris) en sintáctica (relación: signo-signo), semántica (relación: signo-«realidad»), pragmática (relación: signo-usuarios). El segundo criterio es el «desvío», que ha de establecerse en cada una de las tres categorías semióticas. Habrá, por tanto, tres clases de figuras:

1) (semio-)sintácticas: presuponen un modelo «primario» de gramática del texto, respecto de la cual el ámbito sistemático de las figuras constituye una «gramática secundaria»; ésta tiene por objeto de descripción la «retoricidad» de los signos lingüísticos. Los desvíos consisten en «alteraciones de la secuencia o de la combinación habitual» de los signos;

2) (semio-)semánticas: suponen una teoría de la referencia como telón de fondo, o, según parece, un modelo, no muy preciso, de «realidad»;

3) (semio-)pragmáticas: requieren un modelo de la comunicación respecto del cual establecer los desvíos; las taxonomías de actos de habla son un ejemplo actual.

La clasificación de las figuras semio-sintácticas atiende a las operaciones y niveles lingüísticos.

Las operaciones son de dos tipos: unas infringen y otras refuerzan la norma fundamental. Las primeras dan lugar a *licencias*, concepto con resonancias clásicas (anomalías, metáboles, formas no gramaticales), y siguen las consabidas cuatro operaciones de adición, detracción, sustitución y permutación. Las segundas producen las equivalencias y las isotopías; se manifiestan principalmente en los procedimientos de la repetición, y, secundariamente, en la semejanza, la frecuencia, la distribución.

Los niveles lingüísticos son los siguientes: fonológico, sintáctico, textual, semántico, grafémico.

Plett considera que pueden «generarse» todas las figuras principales a partir de una matriz elaborada mediante la combinación de operaciones y niveles. La inflación de nomenclatura que, como es sabido, padecían las clasificaciones tradicionales debería combatirse mediante la acuñación de «unos pocos términos básicos que pongan en evidencia el carácter fundamental de las operaciones lingüísticas y del nivel de lengua correspondiente» (Plett 1985:63): se llamarían *metáboles* «las unidades lingüísticas generadas por operaciones que infringen reglas» e *isótopos* las generadas por refuerzos de la regla.

El esquema siguiente presenta las categorías fundamentales del modelo construido por las figuras semiosintácticas:

I operaciones lingüísticas	que infringen reglas	que refuerzan reglas
II niveles lingüísticos	metáboles	isótopos
1. fonológico	metafonemas	isofonemas
2. morfológico	metamorfemas	isomorfemas
3. sintáctico	metataxemas	isotaxemas
4. textual	metatextemas	isotextemas
5. semántico	metasememas	isosememas
6. grafémico	metagrafemas	isografemas

Figura 11.—Tabla de las categorías semiosintácticas de Plett.

Recuérdese que el grupo de las metáboles está subdividido en cuatro sectores que corresponden a las cuatro operaciones consideradas (adición, detracción, etc.), mientras que el grupo de los isótopos está ocupado únicamente por la equivalencia

La lista de los metafonemas contiene los metaplasmos tradicionales (cfr. 2.12: A_1); los isofonemas comprenden diversas formas de aliteración, rima, asonancia, que sólo parcialmente reciben las denominaciones tradicionales: se prefiere definirlas «en términos de operaciones lingüísticas y de niveles, más que buscar una nueva nomenclatura» (Plett 1985:70).

Entre las figuras morfológicas se registran como homofonías las formas de la paronomasia y como homografías las rimas aparentes. Entre las figuras sintácticas, son metataxemas las figuras de la adición, como el paréntesis, de la destracción, como la elipsis, de la sustitución, como la «conversación funcional», de la permutación, como la anástrofe. Los isotaxemas coinciden con el paralelismo. Las figuras textuales sobrepasan los límites de la lingüística para entrar en el ámbito de la lógica; en el orden de las cuatro operaciones mencionadas, tenemos la digresión, la omisión de parte del texto, la alegoría y la subversión de la cronología narrativa. Un caso extremo de isotextema es la repetición íntegra de un texto completo.

En las figuras semánticas y grafémicas (estas últimas pueden identificarse con los metaplasmos del plano gráfico del Grupo μ) Plett se permite romper la simetría del modelo al afirmar que tienen la peculiaridad de pertenecer a más de un nivel lingüístico (lo que es una simple obviedad) o que, viceversa, para el estudio de los tropos y de los sinónimos (pues éstos son los meta- y los iso-sememas) no se propone algo distinto del análisis gramatical al que recurría la tradición retórica.

Los tropos reaparecen como figuras de la segunda dimensión semiótica de Morris, la 'semántica'; la justificación se asemeja a la que aducen los manuales clásicos de retórica para explicar la repetición de las mismas figuras en distintas «esferas». Parecería legítimo esperar algo más de la dimensión pragmática (pues también se retoman las teorías de los actos de habla y algunas de sus más importantes aplicaciones). Sin embargo, sólo se dice que la interrogación retórica, la *confessio*, la *concessio*, la *permissio*, la *subiectio*, y así sucesivamente, la lista de las antiguas figuras de pensamiento, pertenecen a la clase de las figuras pragmáticas.

El modelo de la «ejecución» retórica relaciona el contexto con los fines de la comunicación, indicando únicamente las premisas de un estudio de los hechos en cuestión.

Nos pareció oportuno detenernos en esta propuesta clasificatoria para mostrar la persistencia de lo antiguo en investigaciones que han producido sólidos análisis textuales, y para hacer intuir hasta qué punto estamos lejos de disponer de clasificaciones satisfactorias. Los lingüistas que se han ocupado de estructuras retóricas y de hechos de estilo han tenido presente la necesidad de establecer correspondencias entre los niveles del análisis lingüístico y las desviaciones del uso «neutro» de la lengua. Remitimos a un estudio ya citado (Valesio 1967) que divide las figuras en los dos grupos clásicos de figuras de dicción (*léxeos schémata*) y de pensamiento (*dianóias schémata*), y las caracterizadas, respectivamente, según funciones «esencialmente en los niveles morfológico y fonemático de la estructura de la lengua» o «en los niveles sintáctico y semántico» (Valesio 1967:39). Los dos tipos se contraponen tanto al contexto (plano sintagmático) como a «todas las estructuras no transformadas» de valor «neutro» (plano paradigmático):

> una gran parte de las connotaciones de las figuras retóricas se deriva [...] del hecho de que, dada una misma estructura sintáctica, las transformaciones no eliminan totalmente los valores léxicos normales. En consecuencia, la sombra de la lengua común se perfila sobre toda figura retórica, pero no a la inversa.
>
> (*Ibid.*)

Importa tener presente, a efectos de una correcta delimitación del dominio retórico, la advertencia de que la *lengua común* no significa aquí «lengua no literaria», sino que se refiere, en todo caso, al uso «neutro» o no marcado y a las estructuras «no transformadas» (por las figuras).

La retórica, inquilina actual del antiguo palacio de la *elocutio* (y, más precisamente, del ala reestructurada —para usar una palabra hoy de moda— a partir de la Edad Media), puede acabar engullida por la parte de la estilística reservada para el universo del 'lenguaje figurado'. La figura se concibe generalmente como un *plus* de significación, y son muchos los intentos de ordenarlas de manera operativa y útil.

Algunos han distinguido (Molinié 1986) las figuras «macroestructurales» (que no pueden definirse *a priori* mediante rasgos gramaticales que las diferencien de construcciones semejantes no figuradas: piénsese en la alocución y en la interrogación retórica) de las «microestructurales» (que poseen características formales específicas e individuales; su condición figural es una condición necesaria para que sean semánticamente aceptables: o se las entiende como figuras, o son contrasentidos; ejemplos palmarios: la metáfora y la hipérbole). Los dos tipos pueden «sostenerse» mutuamente.

3.4. Valor figural e interpretación de enunciados figurados

Trataremos aquí una propuesta importante de «retórica cognitiva» (Sperber 1975; de ahora en adelante, para facilitar la referencia: RC): importante porque plantea con claridad y coherencia el problema clave de toda teoría de las figuras: ¿en qué condiciones asume un enunciado un valor figurado? Sperber añade una pregunta más: ¿de qué modo ha de interpretarse un enunciado provisto de valor figurado?

Para responder a estas cuestiones Sperber revisa «algunas propiedades generales de la representación semántica de las frases y de la representación conceptual de los enunciados», pues son ellas, y no sólo la lingüística, las que fundamentan la retórica de las figuras. Se esclarece en primer lugar la distinción entre *frase* y *enunciado*. La *frase* (cuyo estudio atañe a la lingüística) en un objeto abstracto, una potencia a la que se le asigna una representación *fonética* y una representación *semántica*. El *enunciado* (objeto de la retórica) es «una actualización física y aproximativa de tal potencia» y está constituido por una representación *fonética* y una representación *conceptual*. El hecho de que la retórica, «estudio del discurso», no sea un mero desarrollo de la lingüística, «estudio de la *langue*», se deriva del hecho de que en la producción y en la interpretación del discurso intervienen al menos tres «mecanismos»: la gramática (conocimiento de la lengua), la enciclopedia (conocimiento del mundo) y el «simbolismo» (conocimiento de la enciclopedia o, en otros términos, una semiótica).

Considérese una frase en lengua francesa:

> J'ai acheté le journal

cuya representación fonética puede ser la siguiente:

> (a) [žeaštelžurnal]

la gramática, esto es, el conocimiento de la lengua francesa, le asocia una representación semántica constituida por tres sentidos posibles:

1. «He comprado un ejemplar del periódico»
2. «He comprado la empresa que publica el periódico»
3. «He sobornado a la redacción del periódico»

Pero si la frase la profiere, pongamos por caso, un individuo que se dirige a su mujer mientras ésta sale a la compra (esto es, si se trata de un *enunciado en situación*), se interpretará únicamente en el sentido 1, y, secundariamente, se le asociará un sobreentendido:

4. No es necesario que lo compres tú.

El «mecanismo lingüístico» de la descripción de la frase comprenderá por tanto (a) + (1, 2, 3); el «mecanismo retórico», cuando se aplica al enunciado, sólo asociará a (a) el sentido 1, que ha sido seleccionado en virtud del conocimiento del mundo, añadiendo el sobreentendido 4 (la unión de 1 y de 4 es la «representación conceptual»). Sin embargo, en muchos casos

> la representación conceptual de un enunciado que se presenta como un conjunto de proposiciones —sentido y sobreentendidos— no agota su objeto, deja un residuo [...]. El enunciado sugiere o evoca algo más, que no puede deducirse lógicamente. En este caso, no sólo intervienen la gramática y la enciclopedia, sino también el simbolismo: se está ante un *enunciado figurado*
>
> (RC 390)

El razonamiento desarrollado por Sperber es predictivo: formula una serie de condiciones en función de las cuales se define el valor figural, y prevé y describe cómo ha de interpretarse la figura. Sperber tiene presente el peligro de que, precisamente por su condición apriorística, los hechos invaliden la retórica cognitiva; pero es un riesgo que vale la pena correr si no se quiere seguir atado a la «teoría del desvío»:

> El discurso figurativo se desvía... ¿de qué? ¿Del discurso gramaticalmente correcto? Las figuras abundan en los enunciados más indiscutiblemente gramaticales. ¿Del discurso ordinario? Está lleno de figuras. Entonces, de ese «grado cero» que [...] se define sólo tautológicamente como ausencia de valor figurado.
>
> (RC 415)

El desvío, si existe, se produce entre los distintos niveles de representación conceptual, según Sperber, y no entre los distintos tipos de discurso, ya que

> la figura no está *en* el texto, no es solamente una función del texto. *Está*

en la representación conceptual de éste: es una función del texto o de los conocimientos compartidos.

(*Ibid.*)

De lo que se sigue que «sólo existen las figuras de pensamiento»: las particularidades fonológicas, sintácticas, semánticas, funcionan como «focalizadores suplementarios» del mecanismo con el que se interpretan las figuras como tales.

Las condiciones que un enunciado debe satisfacer para identificarse como figurado se formulan a partir de las condiciones que hacen posible el éxito de los actos comunicativos, incluso de los incompletos (son obvias, y Sperber las reconoce, la influencia de la teoría de Grice[11] para la determinación de los sobreentendidos, la de Searle para las reglas que explican los actos lingüísticos, y la de Ducrot para el paso de los enunciados a la enunciación). El enunciado asume valor de figura cuando los conocimientos compartidos por el hablante y el intérprete no permiten dar a un enunciado una representación conceptual acorde con las condiciones reconocidas como necesarias para el éxito de la comunicación, siempre que tal deficiencia no sea imputable ni a la incompetencia ni a la mala voluntad del locutor. En ese caso, se focaliza la «condición no satisfecha» responsable del valor figural: la evocación pretende reestablecer tal condición para corregir la representación conceptual de partida» (RC 405). En esto consiste la interpretación simbólica, que se extiende desde el enunciado a la enunciación, y que induce a recorrer de nuevo el camino que condujo a juzgar inútil la primera representación conceptual. Esta doble capacidad evocativa caracterizaría las figuras. Como observa Sperber:

> el enunciado [léase. el tema] «catástrofe o pasión» puede ser evocador sin que lo sea la enunciación. A la inversa, cuando se usan jergas profesionales o sociales, la enunciación puede ser evocadora sin que lo sea el enunciado. Sólo en las figuras la doble evocación ocurre siempre.
>
> (RC 405)

3.5. La retórica de la cotidianeidad

A casi tres lustros de distancia y a pesar de los progresos fisiológicos de la investigación en este campo, el modelo cognitivo de Sperber mantiene su interés por ser un caso ejemplar de propuesta no taxonómica (no está orientada a sistematizar en nuevas casillas el material fragmentado por las clasificaciones tradicionales) que no se destina al análisis de textos escritos. Es una oportunidad para afirmar los derechos de la que ha recibido el nombre sugerente de «retórica de lo cotidiano» (Ravazzoli 1981); *retórica*, retomando la distinción que recomienda Valesio (cfr. más adelante, 3.7), en el sentido del inglés *rhetoric* (conjunto de hechos retóricos que son objeto de la *rhetorics*). En este caso, de afirmar los derechos de una neorretórica que está ligada con

> el análisis conversacional, por un lado, y con las distintas corrientes pragmático-lingüísticas, por otro; que presta especial atención a la lingüística textual y a los principios más generales de la teoría de los actos de habla, que está predispuesta a cooperar con la semiótica literaria (en deuda con la lingüística, y con las semióticas no lingüísticas, entre las cuales se cuentan los diversos estudios de matriz sociológica, psicológica y psiquiátrica sobre la interacción humana.
>
> (Ravazzoli 1981:156-157)

Esta neorretórica, que no está «restringida» a la convivencia con la estilística literaria o con la poética (ni al ocasional enfrentamiento ante el pseudo-problema de establecer qué ámbito debe incluir al otro), sino «expandida» a todo el campo de los hechos discursivos, ha de definir su relación con las disciplinas que se ocupan de los mismos hechos; de este modo, no verá olvidados, confundidos o perdidos sus rasgos específicos (sus pertinencias) al adquirir un mayor grado de generalización ni asistirá a su anulación como disciplina. Para ello, es importante prestar atención a las propuestas

[11] Remitimos, especialmente, a la noción de *implicatura conversacional* que se deriva del principio general de cooperación, al que aludimos en 2.5. La lista de «máximas», como afirma el mismo Grice, no es exhaustiva y no todas las máximas tienen el mismo peso. Éstas hacen posible, sin embargo, describir el tipo de significado que el hablante quiere expresar cuando se «burla» de las máximas y dice una cosa para dar a entender otra. El sentido que va más allá del literal es la implicatura conversacional. Por ejemplo, a la petición de ayuda «me he quedado sin gasolina», una respuesta como «hay un garaje en la esquina» violaría la máxima de pertinencia si los dos interlocutores ignorasen que la expresión «en la esquina» indica una distancia corta, que se sobreentiende que el garaje está abierto, que allí le pueden proporcionar gasolina, etc. En Sperber y Wilson (1986) se encuentra una reformulación de la teoría de Grice según el principio general de la pertinencia (o relevancia: los hablantes sólo prestan atención a las informaciones que consideran relevantes en cada contexto); en el mismo trabajo se tratan también, con los mismos principios, los hechos estilísticos y retóricos.

elaboradas dentro de y para las investigaciones retóricas. Nos parece conveniente dar cuenta de uno de ellos especialmente (es el estudio ya citado, Ravazzoli 1981, a partir de ahora NR): su simplicidad, al menos aparente, induce a considerarlo practicable y a presentarlo como el ejemplo de una «propuesta de método» con posibilidades de verse confirmada por los hechos empíricos.

La actividad retórica, en lo que concierne a los aspectos lingüísticos de sus producciones, se desenvuelve en dos líneas fundamentales; el «eje de amplificación» y el «eje de atenuación».

> El primero incluye todos los procedimientos retóricos cuya función es un *incremento general de información lingüística;* el segundo a los que tienden, por el contrario, a una *reducción de información lingüística.*
>
> (NR 157)

La *información retórica* es distinta de la información lingüística, puesto que atiende a dos planos de la dimensión comunicativa: la «comunicación lexicalizada» (expresada con medios verbales) y la «comunicación pragmática» (que comprende, además del contexto lingüístico, el extralingüístico, que puede descomponerse en elementos referenciales, situacionales, psicológicos, sociales y semióticos, con distintos grados de complejidad). La primera tiene una codificación más estable (los extremos de la convencionalidad están representados por la catacresis, los giros idiomáticos desemantizados, estereotipos, etc.), «menos ligada a los contextos de uso»; la segunda tiene reglas «más fluidas», puesto que depende, «por su naturaleza, del evento comunicativo individual». (NR 157).

La matriz que combina ambos ejes, el de amplificación y el de atenuación, y el de los dos tipos de comunicación, la lexicalizada y la pragmática, está construida para asignar a los hechos comunicativos (cuya distribución respecto de los dos polos ideales de la actividad retórica veremos a continuación) la presencia (signo +) o la ausencia (signo −) de valor léxico y pragmático. En el eje de la amplificación, se disponen, pues, «la distintas figuras retóricas que se fundamentan en el mecanismo analógico-sustitutivo» (los tropos propiamente dichos de Fontanier —cfr. fig. 5— y, entre los tropos impropios —fig. 7—, los realizados «mediante ficción», con la adición de la hipérbole); en el eje de la atenuación, las «figuras de la negación, de la reticencia, de la (pseudo) contradicción» (los metalogismos del Grupo μ, y, de entre las figuras de expresión descritas

por Fontanier, la litotes, la reticencia, la alusión, el eufemismo, la preterición, la ironía, con la adición del llamado disfemismo: *understatement* y *overstatement*).

Una interacción comunicativa que consistiera en una pregunta retórica que contuviese una metáfora y cuya respuesta fuera un «silencio enojado», mostraría, en la matriz, los valores siguientes (en el sector izquierdo de las casillas A y B anotamos los valores asignados a la pregunta; en el sector derecho, los de la respuesta):

	A		B	
	eje de la amplificación		eje de la atenuación	
comunicación lexicalizada	+	−	−	+
comunicación prágmatica	+	−	−	+

Una tercera distinción, ahora de nivel, atraviesa las dos anteriores: la distinción entre «figura objeto» (pertinentes en el ámbito de la frase) y «metafiguras» (pertinentes en la «unidad lingüístico-pragmática del enunciado»). Los criterios de la definición de Ravazzoli están próximos a los que utilizó Sperber para contraponer la representación «semántica» y la «conceptual» en relación con la frase y el enunciado respectivamente (que en NR se conciben de modo análogo a como se definen en RC). «Figura objeto» es

> una figura [...], en el sentido común del término, o un procedimiento lingüístico compuesto [...], retóricamente actualizado mediante su lexicalización y gramaticalización lingüística;

una «metafigura» en cambio, se obtendría

> cuando [...] el significado léxico y gramatical no son suficientes para valorar su relevancia retórica (e incluso no pertinentes, como es el caso límite del silencio citado más arriba)
>
> (NR 160)

La innovación terminológica no es de las más transparentes, ni la dimensión (breve) del estudio permite a la autora desarrollar una casuística

minuciosa para verificar, por ejemplo, si todo el material discursivo y retóricamente connotado puede disponerse sin esfuerzo y sin residuos en los dos ejes, de amplificación y de atenuación. Se mantiene incontestada la noción de figura retórica (el «sentido común del término» no está precisa mente fuera de discusión) y hablar de procedimientos lingüísticos compuestos deja un margen excesivamente amplio de indeterminación. Estas reservas, que tenemos el deber de mencionar, no afectan a la elegancia de los análisis (cfr. NR 161-164), a los que remitimos especialmente para la descomposición del mecanismo paródico de un texto periodístico (una página de *Time)* con una densidad figural poco común.

3.6. La retórica del silencio

El título de este apartado es muy reductivo si se compara con el sistema que pretende tratar de forma sumaria: la retórica como teoría de Valesio (1980 y 1986; se cita por la edición italiana con las siglas AS). Es una teoría filosófica, no una enésima sistematización (taxonómica) del material discursivo.

¿Cuál es el objeto de esta ciencia? ¿Cuál es su esencia y su límite?

El objeto de la teoría retórica es coextensivo con el discurso humano; por ello, «nada está fuera de la retórica *(rhetorics)* ni siquiera [...] sus propios procedimientos» (AS 34). Con una innovación terminológica (innovación con respecto al uso actual, pero no respecto del léxico italiano en su dimensión diacrónica: para Carducci y aun para Croce el nombre de la disciplina era *rettorica;* hay un ilustre precedente en la obra de Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica),* Valesio traduce el binomio inglés *rhetoric* / *rhetorics* como *retorica* (también como adjetivo) / *rettorica:* el primer término indica la praxis, el segundo, la disciplina que la estudia. La naturaleza y la extensión de su objeto hacen que la *rettorica* deba construirse «a partir de una visión crítica y contemporánea del lenguaje humano» (AS 34), pero sin hacerse tributaria de la sociología, de la psicología y de la lingüística. Estas disciplinas sirven para entender la retórica, pero sólo esta última proporciona «una visión crítica y analítica de las ciencias» *(ibid.):* de todos los sistemas de ideas, incluidos los de la *rettorica.*

La esencia de la retórica, su «ontología específica», se define como sigue:

> Todo discurso, en su aspecto funcional, está fundado en un sistema relativamente limitado de mecanismos —cuya estructura se mantiene esencialmente idéntica de un texto a otro, de una lengua a otra, de un período histórico a otro—, un conjunto que reduce y toda elección referencial a una elección formal
>
> (Valesio, AS 43)

El lenguaje literario es el lugar en el que mejor se observan, en acción y de forma ejemplar, las funciones que regulan la actividad discursiva. La elección operativa de Valesio se debe a que el discurso literario está en condición de exhibir de forma más evidente su condición no lineal y la tortuosidad y densidad de la comunicación. Remitimos a sus agudos análisis de textos de distintos géneros de prosa y poesía para la aclaración explícita de los dispositivos que canalizan y dan forma a la actividad de la palabra, y que coinciden en parte con las figuras clásicas.

La dialéctica, complemento milenario de la retórica, manifiesta este carácter de manera más genuina. Con puntos de partida radicalmente distintos de los de la teoría de Perelman, Valesio llega también al reconocer en la dialéctica la sede de la retórica. No en la ideología, «retórica degradada», incapaz de mostrar las estrategias que regulan los discursos.

El silencio es no el límite, pero sí el desafío, del inmenso dominio de la retórica. No es una ausencia de comunicación, como saben muy bien los etnólogos y los lingüistas; es un momento de reflexión sobre las posibilidades del lenguaje. La retórica «no verbal» (que no se manifiesta en palabras) induce a la *rettorica* o *rhetorics* a teorizar sobre la alternativa, inherente a todo acto comunicativo, entre el decir y el no decir, y a reformular el análisis literario como una «escucha de complejos textuales». Es el proyecto de una hemenéutica del lenguaje poético, o, si se quiere, de una mitología de la condición primigenia de la comunicación.

3.7. Coda

> «Resiste, amigo, veo tierra»
>
> (Giacomo Leopardi)

> *El problema de toda ciencia es el de hacer coincidir los mares del Sur, su azul intenso y cambiante, y el mapa azul de los mares del Sur.*
>
> (Claudio Magris)

Un manual de modestas dimensiones no puede contener todas las teorías. Que, por elección, sea informativo y documental, indica que el que lo ha compuesto se ha dedicado a un continuo ejercicio de la humildad: a «avanzar propuestas» sólo excepcionalmente, a mantenerse, lo más posible, en un segundo plano. Consciente de su utilidad, colecciona fichas como si preparase el material de una investigación. Se ha analizado el material teniendo en cuenta distintos puntos de vista, y de ello resulta un eclecticismo adoptado por causa obvias.

Es notorio que a veces se producen hiatos entre los ejemplos modernos y las categorías elaboradas por los antiguos, puesto que aquéllos provienen de 'géneros' desconocidos para éstos; a la inversa, no siempre ha sido posible establecer una estricta correspondencia entre los esquemas descriptivos clásicos y los textos contemporáneos; como ya se ha dicho, la retórica es *también* en mapa de regiones desaparecidas o de fronteras desplazadas. El conjunto de hechos discursivos, como los panoramas terrestres y marinos respecto de las cartas de navegación que los dibujan, es más complejo y rico que los esquemas descriptivos. El lector sabe esto, y no hemos de insistir en recordárselo una y otra vez. Como dijo Wittgenstein:

> Deja al lector aquello de lo que también él es capaz.

Alguna vez nos hemos excedido en la dirección contraria, en el no dar por descontadas nociones que probablemente lo eran; se ha desplazado hacia abajo el umbral de las competencias previsibles: es palmario el caso de las citas latinas, que, casi siempre, han sido traducidas.

Los manuales no se disponen como los diccionarios enciclopédicos, pero deben también poder consultarse como un glosario. El índice de figuras que acompaña al índice analítico de materias tiene esta función, y, en él, un mismo término puede reenviar a elaboraciones teóricas divergentes. Es fácil observar el predominio de la nomenclatura clásica en la prolija lista de variantes terminológicas y nocionales. Elaborar esta lista fue como redactar un *memorandum* sobre el peso de la tradición clásica: *peso* en sus dos sentidos: el de «autoridad, importancia, valor», por un lado, y el de «gravamen, estorbo, opresión», por otro. Es el último recurso mecánico para, si fuera necesario, traer a la memoria el papel de la retórica en los conocimientos actuales, así como sus debilidades y las causas de las distintas polémicas.

Bibliografía

1) Obras citadas o utilizadas en el curso de la exposición

Los títulos acompañados por un asterisco no se han citado explícitamente en el texto o en las notas. Sólo se incluyen las traducciones castellanas de las obras extranjeras, cuando existen, y se ofrece entre paréntesis la fecha de la edición original.

Transcribimos previamente, para facilitar la consulta, las siglas y abreviaturas de los títulos utilizados en el manual y que en la bibliografía aparecen listados por el procedimiento de autor-fecha (o únicamente con el nombre del autor).

DR: *vid.* Perelman, 1981 (1977).
FD: *vid.* Fontanier, 1977 (1827-30).
Inst. Orat: vid. Quintiliano.
NR: *vid.* Ravazzoli, 1981.
RC: *vid.* Sperber, 1975.
RG: Grupo μ 1976 (1970).
Rhet. Her.: vid. Cornificio.
TA: *vid.* Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1966 (1958).
AAVV, *1955, *Retorica e barocco*, Roma, Bocca.
— 1970, *Le instituzioni e la retorica, Il Verri*, 35/36.
— 1975, *Attualitá della retorica. Atti del I Convegno italo-tedesco* (Bressanone, 1973), Padua, Liviana.
— 1979 (1975), *Lingua discorso società*, tr. it., Parma, Pratiche.
— 1985, *Simbolo Metafora Filosofia, Materiali Filosofici*, 15.
— *1987, *Studi di retorica oggi in Italia*, Pitagora.
Agosti, Stefano, 1972, *Il testo poetico, Teoria e pratica d'analisi*, Milán, Rizzoli.
Albano Leoni, Federico, y Pigliasco, M. Rosaria (eds.), 1979, *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana* (Pisa, 1976), Roma, Bulzoni.

ALESSIO, Gian Carlo, 1987, «L'allegoria nei trattati di grammatica e retorica», en Picone ed., 1978, 21-42.
ALONSO, Dámaso, 1957, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos.
ALMANSI, Guido, 1984, *Amica ironia,* Milán, Garzanti.
ANCESCHI, Luciano, 1970, «Delle istituzioni letterarie», en AAVV, 1970, 17-26.
APPIANO, Ave, 1986, *Pubblicitá e comunicazione visuale,* Turín, Il Segnalibro.
ARBUSOW, Leonid, 1963², *Colores rhetorici,* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
*ARGOTE DE MOLINA, 1926, *Discurso sobre la poesía castellana,* ed. E. F. Tiscornia, Madrid, Victoriano Suárez editor.
*ARIAS MONTANUS, Benedictus, 1589, *Rhetoricarum libri III,* en *Benedicti Ariae Montani Hispalensis Poematum Tomum Tertius in quo Rhetoricarum libri III.* Ad Gasparem Velesium Alcocerum, Antuerpiae, Ex Officina Christophori Plantini.
ARISTÓTELES, *Opere,* vol. II: *Topici, Confutazioni sofistiche* (tr. it. de Giorgio Colli); vol. X: *Retorica, Poetica* (tr. it. de Armando Plebe y Manara Valgimigli), Bari, Laterza, 1973 (abreviaturas: *Top., Ret., Poet.*).
AUERBACH, Erich, 1963, «Figura», en *Studi su Dante,* Milán, Feltrinelli.
— 1958, *Lengua literaria y público en la Antigüedad tardía y en la Alta Edad media,* México, FCE.
AVALLE D'ARCO, Silvio, 1977, «Da santa Uliva a Justine», introducción a Veselovskij-Sade, *La fanciulla perseguitata,* Milán, Bompiani.
BALDELLI, Ignazio, 1973, «Rima», en *Enc. Dant.,* vol. IV, 930-949.
*BANGE, P., *et. al.,* 1983, *Logique, argumentation, conversation. Actes du colloque du Pragmatique* (Fribourg, 1981), Berna, Lang.
BARBAERI-SQUAROTTI, Giorgio, 1982, «Qualche dubbio sulla metafora», *Ipotesi,* 80, 3/4, 3-26.
BARILLI, Renato, 1979, *Retorica,* Milán, ISEDI.
— 1969-84, *Poetica e retorica,* Milán, Mursia.
BARTHES, Roland, 1970 (1970), *La antigua retórica,* Buenos Aires, Comunicación.
BATTISTINI, Andrea, 1978, «Antonomasia e universale fantastico», en Ritter-Sabtini y Raimondi, eds., 1978, 105-121.
— 1985, «Retorica e Poetica», en Pasquini, Emilio ed., *Guida allo studio della letteratura italiana,* Bolonia, Il Mulino, 1985, 125-149.
BATTISTINI, Andrea, y RAIMONDI, Ezio, 1990, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana,* Turín, Einaudi.
BECCARIA, Gian Luigi, 1973, «Ritmo», en *Enc. Dant.,* vol. IV, 985-992.
— 1975, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio,* Turín, Einaudi.

— 1988, *Italiano. Antico e Nuovo,* Milán, Garzanti.
BENVENISTE, Emile, 1966, *Problèmes du langage,* París, Gallimard.
BERGMANN, Merrie, 1979, «Metaphor and Formal Semantic Theory», *Poetics,* 8, 1/2, 213-230.
BERRUTO, Gaetano, 1978, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo,* Florencia, La Nuova Italia.
BERTINETTO, Pier Marco, 1977, «On the Inadequateness of a Purely Linguistic Approach to te Study of Metaphor», *Italian Linguistics,* 4, 7-85.
— 1979, «*Come vi pare.* La ambiguetà di *come* e i rapporti tra paragone e metafora», en Albano Leoni y Pigliasco, eds., 1979, 131-170.
— *1980, «Metafora, co(n) testo e intertesto: per una caraterizzazione della metafora poetica», en Goldin, ed., 1980, 239-277.
BLACK, Max, 1966 (1962-67), *Modelos y metáforas,* Madrid, Tecnos.
BLAIR, Hugo, 1978-1801, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras,* Madrid, Cruzado, 2 vols.
BLOOM, Harold, 1987, «Postfazione» a Pseudo-Longino, *Il sublime,* Palermo, Aesthetica, 1987, 143-151.
BOLZONI, Lina, 1984, *Il teatro della memoria,* Padua, Liviana.
BORUTTI, Silvana, 1985, «Le virtù ermeneutiche dei modelli», en AAVV, 1985, 62-88.
*BOTTIROLI, Giovanni, 1987, *La retorica e la creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi,* Turín, Paravia.
BREMOND, Claude, *et al.,* 1982, «*L'exemplum*». *Typologie des sources du Moyen Age occidental,* 40.
BRIOSI, Sandro, 1985, *Il senso della metafora,* Nápoles, Liguori.
BROOKE-ROSE, Christine, 1970², *A Grammar of Metaphor,* Londres, Secker & Warburg.
BRUGNOLO, Furio, 1977, «Il canzoniere di Nicol' de'Rossi. II. Lingua, tecnica e cultura poetica», en *Medioevo e Umanesimo,* 30, 350-360.
BRUNI, Francesco, 1984, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura,* Turín, UTET.
BÜHLER, Karl, 1972 (1934), *Teoría del lenguaje,* Buenos Aires, Paidós.
CAMPBELL, George, 1963 (1776), *The Philosophy of Rhetoric,* Carbondale, Southern Illinois UP.
CANEPARI, Luciano, 1979, *Introduzione alla fonetica,* Turín, Einaudi.
CAPRETTINI, Gian Paolo, y EUGENI, Rugero (eds.), 1988, *Il linguaggio degli inizi. Letteratura Cinema Folklore,* Turín, Il Segnalibro.
CARDONA, Giorgio Raimondo, 1974, *La lingua della pubblicità,* Rávena, Longo.
— 1976, *Introduzione all'etnolinguistica,* Bolonia, Il Mulino.
CASAGRANDE, Carla, y VECCHIO, Silvana, 1987, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nela cultura medievale,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

*CASCALES, Francisco, 1975, *Tablas poéticas,* ed. de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe.
CICERÓN, Marco Tulio, *Opere Retoriche,* G. Norcio, ed., Turín, UTET, 1976.
CINQUE, Guglielmo, 1972, «Grammatica generativa e metafora», *Studi di grammatica italiana,* 2, 261-295.
COHEN, Jean, 1974 (1966), *Estructura del lenguaje poético,* Madrid, Gredos.
COLETTI, Vittorio, 1980, «Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo», *Otto-Novecento,* IV, 175-196, ahora en Caprettini y Eugenio eds., 1988, 129-160.
COLOMBO, Manuela, 1987, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità,* Florencia, La Nuova Italia.
COMPAGNON, Antoine, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation,* París, Seuil.
CONTE, G. Biagio, 1974, *Memoria dei poeti e sistema letterario,* Turín, Einaudi.
CONTE, Giusepe, ed., 1981, *Metafora,* Milán, Feltrinelli.
CONTE, Maria-Elisabeth, 1973, «L'aggetivo in italiano. Problemi sintattici», en M. Gnerre *et al.* ed., *Storia linguistica dell'Italia nel Novecento,* Roma, Bulzoni, 1973, 75-91.
— 1978, «Simulare», en Ritter-Santini y Raimondi ed., 1987, 87-104.
CONTINI, Gianfranco, 1970, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* (1938-1968), Turín, Einaudi.
CORNIFICIO, *Rhetorica ad Herennium* (abreviatura *Rhet. Her.*), introducción, texto crítico y comentario, Gualtiero Calboli ed., Bolonia, Patron, 1969.
CORTELAZZO, Manlio, y CARDINALE, Ugo, 1986, *Dizionario di parole nuove* (1964-1984), Turín, Loescher.
CORTI, Maria, 1973, «Il genere *disputatio* e la transcodificazione indolore di Bonsevin da la Riva», *Strumenti Critici,* 21/22, 157-185; ahora en Corti, 1978, 257-288.
— 1976, *Principio della comunicazione letteraria,* Milán, Bompiani.
— 1978, *Il viaggio. Le ideologie e le strutture semiotiche,* Turín, Einaudi.
— 1987, «Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco», en Picone, ed., 1987, 11-20.
— *1987a, «Oralità bifronte», *Strumenti critici,* II, 1, 1-16.
CURTIUS, Ernst Robert, 1955 (1948), *Literatura Europea y Edad Media Latina,* México, FCE.
DEL CORNO, Carlo, 1984, «Nuovi studi sull'*Exemplum*», *Lettere Italiane,* XXXVI, 1, 49-68.
DELORME, Jean, ed., 1978, *Parole-Figure-Parabole. Recherches autour du discours parabolique,* Lyon, PUL.
DEMAURO, Tullio, 1979², *Storia linguistica dell'Italia unita,* 2 vols., Bari, Laterza.
DEVOTO, Giacomo, 1975, *Itinerario stilistico,* Florencia, Le Monier.

DEVOTO, Giacomo, y ALTIERI, Maria Luisa, 1968, *La lingua italiana. Storia e problemi attuali,* Turín, ERI.
*DÍAZ RENFIFO, Juan, 1977, *Arte poética española,* ed. de A. Martí Alanis, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
DIJK, Teun, A. van, ed., 1985, *Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genre,* Amsterdam, Benjamins.
DIXON, Peter, 1971, *Rhetoric,* Londres, Methuen.
DORNA, Sandro, 1978, *Anagrama è gioco tosto,* Padua, Mastrogiacomo.
DOSSENA, Giampaolo, 1988, *La zia era assatanata. Primi giochi di parole per poeti e folle solitarie,* Roma, Theoria.
DUBOIS, Jean, *et. al.,* 1979 (1973), *Dizionario di linguistica,* Bolonia, Zanichelli.
ECO, Umberto, 1968, *La struttura assente,* Milán Bompiani.
— 1971, *Cent'anni dopo. Almanacco Bompiani 1972,* Milán, Bompiani, 1971, 5-11.
— 1975, *Trattato di semiotica generale,* Milán, Bompiani.
— 1976, *Una cascata di diamanti, Corriere della sera,* 15/7/1976, 3.
— 1983, «Introduzione» a Raymond Queneau, *Esercizi di stile,* Turín, Einaudi.
— 1978, *Arte e bellezza nell'estetica medievale,* Milán, Bompiani.
Enc. Dant., 1970-1978, *Enciclopedia Dantesca,* 6 vols., Roma, Istituto del'Enciclopedia Italiana.
ENKVIST, Nils Erik, 1973, *Linguistic Stylistics,* The Hague, Mouton.
— 1985, «Text and Discourse Linguistic, Rhetorics and Stylistics», en van Dijk, ed., 1985, 11-38.
*ESPINOSA DE SANTAYANA, Rodrigo, 1578, *Arte de retórica,* Madrid, Guillermo Orcuy.
FLORESCU, Vasile, 1982/1960, *La rhétorique et la neorhétorique. Genèse, évolution, perspectives,* París, Belles Lettres.
FOLENA, Gianfranco, 1975, «Parole introduttive: vecchia e nuova retorica», en AAVV, 1975, 1-11.
FONTANIER, Pierre, 1977 [1827-30], *Les figures du discours* (abrev. FD), París, Flammarion.
*FRANK, Thomas, 1985, «Linguistic Theory and the Doctrine of Usage in George Campbell's *Philosophy of Rhetoric*», *Lingua e Stile,* XX, 2, 199-215.
FREDERIC, Madeleine, 1985, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique,* Tübingen, Niemeyer.
FREUD, Sigmund, 1975 (1905), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio,* Turín, Boringhieri.
GALLI DE' PARATESI, Nora, 1964, *Semantica dell'eufemismo. L'eufemismo e la repressione verbale con esempi tratti dall'italiano contemporaneo,* Turín,

Giappichelli (reed. *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo,* Milán, Mondadori, 1969.
García-Berrio, Antonio, 1983, «Il tuolo della retorica nell'analisi / interpretazione dei testi letterari», *Versus,* 53-36.
— 1988, *Introducción a la poética clasicista,* Madrid, Taurus.
Garin, Eugenio, 1958², *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento,* Bari, Laterza.
— 1970, «A proposito della *Nouvelle Rhétorique:* caratteri e compiti della filosofia», en AAVV, 1970, 96-110.
— 1976, *L'educazione in Europa, 1400-1600 Problemi e programmi,* Bari, Laterza.
Garin, Eugenio, y Rossi, Paolo (eds.), 1953, *Testi umanistici sulla retorica,* Milán-Nápoles, Ricciardi.
Genette, Gerard (París Seuil, Figures I, II, III), *1966, «Insegnamento e retorica in Francia nel secolo xx», *Sigma,* 11/12, 43-57.
— 1966, *Figures,* París, Seuil.
— 1972, «La Rhétorique restreinte», en *Figures III,* Paris, Seuil.
— 1987, *Seuils,* París, Seuil.
Gianformaggio, Letizia, 1981, «La nuova retorica di Perelman», en Pontecorvo, ed., 1981, 110-186.
Goldin, Daniela, ed., *1977, *Retorica e politica. Atti del II Convegno italo-tedesco* (Bressanone, 1974), prólogo de G. Folena, Padua, Liviana.
— 1979, *Retorica e poetica. Atti del III Convegno italo-tedesco* (Bressanone, 1975), prólogo de G. Folena, Padova, Liviana.
— 1980, *Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV Convegno italo-tedesco* (Bressanone, 1976), prólogo de G. Folena, Padua, Liviana.
*Gray, Bennison, 1977, *The Grammatical Foundation of Rhetoric. Discourse Analysis,* La Haya, Mouton.
Greimas, Algirdes Julien, 1971 (1966), *Semántica estructural,* Madrid, Gredos.
Grice, H. Paul, 1978 (1967), «Logica e Conversazione», en M. Sbisà, ed., *Gli atti linguistici,* Milán, Feltrinelli, 199-219.
Grupo μ, 1987, *Retórica general,* Barcelona, Paidós.
*Guevara, Pedro de, 1593, *Escala del entendimiento en la qual se declaran las tres artes... gramática, retórica y la universal pese a todas las sciencias,* Madrid, Pedro Madrigal.
Halliday, M. A. K., y Hasan Ruqaia, 1976, *Cohesion in English,* Londres, Longman.
*Heilmann, Luigi, 1978, *Retorica, neoretorica, linguistica,* en Ritter Santini y Raimondi [eds.], 1978, 9-24.
Henry, Albert, 1971, *Métonimie et métaphore,* París, Klinsieck.
*Herrera, Fernando de, 1972, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera,* en A. Gallego Morell ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, págs. 305-594.

Hesse, Marie B., 1966, *Models and Analogies in Science,* Londres, Newman.
Hjelmslev, Louis, 1974 (1961), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje,* Madrid, Gredos.
Jacomuzzi, Angelo, 1984, «La citazione come procedimento letterario. Apunti e considerazioni», en AAVV, *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto,* Cuneo, L'Arciere.
Jakobson, Roman, 1981 [1963], *Ensayos de lingüística general,* Barcelona, Seix Barral.
Jankelevitch, Vladimir, 1950, *L'ironie,* París, Flammarion.
Jiménez Paton, Bartolomé, 1987 (1604), *Elocuencia española en arte,* introd. y notas de Gianna C. Marras, Madrid, El Crotalón.
Kennedy, George, 1974⁶, *The Art of Persuasion in Greece,* Princeton UP.
— 1972, *The Art of Rhetoric in the Roman World, 300 BC-AD,* Princeton UP.
Lakoff, George & Johnson, Mark, 1980, *Metaphors we live by,* Chicago, University of Chicago Press [trad. esp.: *Metáforas de la vida cotidiana,* Madrid, Cátedra, 1985).
*Lanham, Richard A., 1969, *A Handlist of Rhetorical Terms,* Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
Lausberg, Henry, 1983/1949, *Elementos de retórica,* Madrid, Gredos.
— 1966-68, *Manual de Retórica Literaria,* Madrid, Gredos, 3 vols.
Lavinio, Cristina, 1990, «Retorica e italiano regionale: il caso dell'antifrasi nell'italiano regionale sardo», en M. Cortelazzo y A. Mioni, eds., *L'italiano regionale,* Roma, Bulzoni, págs. 311-326.
Le Goff, Jacques, 1985, *L'imaginaire médiéval: essais,* París, Gallimard.
Le Guern, Michel, 1976 [1973], *La metáfora y la metonimia,* Madrid, Cátedra.
Lepschy, Anna Laura, 1983, «Appunti su antitesi e anafora nella *Gerusalemme Liberata*», en AAVV, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca,* vol. III, 2, 797-808.
Lepschy, Anna Laura, y Lepschy, Giulio, 1986³, *La lingua italiana. Storia Varietà dell'uso Grammatica,* Milán, Bompiani.
Lepschy, Giulio, 1981, «Enantiosemy and Irony in Italian Lexis», *The Italianist,* 1, 82-88.
Levinson, Stephen C., 1983, *Pragmatics,* Cambridge, Cambridge University Press.
Leeman, Anton D., 1963, *Orationis Ratio. The Stylistic Theory and practice of Roman Orators,* Amsterdam.
López Pinciano, Alonso, 1973 (1596), *Philosophia Antigua Poetica,* A. Carballo Picazo ed., Madrid, CSIC, 3 vols.
Lotman, Jurij M., 1980, «Retorica», en *Enciclopedia,* vol. XI, Turín, Einaudi.
Lura, Franco, 1988, *Il dialetto del Mendrisiotto,* Mendrisio-Chiasso, Unione di Banche Svizzere.

*Luzán, I., 1977, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737, 1789), Russel P. Sebold ed., Barcelona, Labor.
Lyons, John, 1977, *Semantics*, 2 vols., Cambridge, Cambridge UP.
Manacorda, Mario Alighiero, 1980, *Il linguaggio televisivo la folle anadiplosi*, Roma, Armando.
Mancini, Mario, 1976, «Allegoria», en Enciclopedia Feltrinelli Fischer, 36, 11-31.
Manetti, Giovanni, 1987, *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Milán, Bompiani.
Manetti, Giovanni, y Violi, Patrizia, 1977, *Grammatica dell'arguzia*, *Versus*, 18.
*Marchese, Angelo, y Forradellas, J., 1986, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
Marello, Carla, 1977, «(Situ)azione delle parentesi», *Carte segrete*, XI, 37/38, 23-38.
— 1984, «Ellisi», en L. Coverti *et. al.*, ed., *Linguistica testuale. Atti del XV Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana* (Génova, 1981), Roma, Bulzoni, 255-270.
— 1988, «Come tradurre l'ellissi (facendo interpretazione simultanea)», en *Atti del seminario «Linguistica e Traduzione»* (Premeno, 1987).
Marrou, Henry Irenee, 1948, *Historie de l'éducation dans l'Antiquité*, París, Esprit.
Martí, A., 1972, *La preceptiva retórica española en el siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
McLuhan, Marshall, 1964, *Understanding Media. The extensions of man*, Nueva York-Londres.
Melandri, Enzo, 1968, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bolonia, Il Mulino.
Meneghetti, María Luisa, 1986, «Queneau e Carpentier», *Alfabeta*, 83, 5-6.
Mengaldo, Pier Vincenzo, 1970, «Cursus», en Enc. Dant., vol. II, 290-295.
Meyer, Michel, 1982, *Logique, langage et argumentation*, París, Hachette.
Michelstaedter, Carlo, 1986², *La persuasione e la retorica*, Milán, Adelphi.
Migliorini, Bruno, 1927, *Dal nome proprio al nome comune*, Florencia, Olschki.
— *1957, «La metafora reciproca», en *Íd. Saggi Linguistici*, Florencia, Le Monnier, 23-30.
Mizzau, Marina, 1984, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milán, Feltrinelli.
Molinie, Georges, 1986, *Eléments de stylistique française*, París, PUF.
Morier, Henri, 1981³, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, PUF.
Mortara, Bice, 1956, *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali*, Turín, Pubblicazione della Facoltà di Lettere e di Filosofia.

Mortara Garavelli, Bice, 1985, *La parola d'altrui. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Palermo, Selerio.
— 1988, «Textsorten», en G. Holtus, M. Metzeltin y Ch. Smitt, eds., *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, 4, Tubingen, Niemeyer, 157-168.
Muecke, D. C., 1980², *The Compass of Irony*, Londres, Nueva York, Methuen.
Murphy, James J., 1986 (1974), *La retórica en la Edad Media*, México, FCE.
*Nebrija, Elio Antonio, 1980, *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis, Madrid, Editora Nacional.
Nebrissensis, Antonius [*vid. quogue* Nebrija], 1529, *Actis Rhetoricae Compendiosa Coaptatio, ex Aristotele, Ciceron & Quintiliano. Antonio Nebrissense concinatore. Eiusdem Dialogues Ciceronianus sive de optimo genere dicendi*, Compluti.
Neijt, Anna, 1979, *Gapping*, Dordrecht, Foris.
Nencioni, Giovanni, 1983, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Turín, Einaudi.
Nonvel Pieri, Stefania, 1978, *Carneade*, Padua, Liviana.
*Noppen, Jean-Pierre, *et. al.*, 1985, *Metaphor. A Bibliography of Post-1970 Publications*, Amsterdam, Benjamins.
Norden, Eduard, 1986 (1915³), *La prosa d'arte antica dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, trad. it., Roma, Salerno.
Olbrechts-Tyteca, Lucie, 1974, *Le comique du discours*, Bruselas, Université de Bruxelles.
Orelli, Giorgio, 1978, *Accertamenti verbali*, Milán, Bompiani.
Orvieto, Paolo, 1981, «La retorica antica dalle origini al Rinascimento e la sua attualità», en Pontecorvo, ed., 1981, 50-108.
Ossola, Carlo, 1977, «Apoteosi ed ossimoro», en *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XIII, 1, 47-103.
— 1985, «Figurazione retorica e interni letterari» *salons e tableaux* (secoli xvi-xviii), *Lettere Italiane*, XXXVII, 4, 471-192.
Paulhan, Jean, 1949, «Les figures ou la rhétorique décryptée», *Cahiers du Sud*, XXXVI, 295-361-395.
Peacham, Henry, 1577, *The Garden of Eloquence*, Londres.
Pennacini, Adriano, 1974, *La funzione dell'ossimoro e del neologismo nelle teorie della prosa da Cornificio a Frontone*, Turín, Giappicheli.
*Pennacini, Adriano, ed., 1985, *Retorica e storia nella cultura classica*, Bolonia, Pitagora.
Perelman, Chaim, *1979 (1970), *Le champ de l'argumentation*, Bruselas, Univ. Libre de Bruxelles.
— 1981, *Il dominio retorico* (abrev. DR), tr. it., Turín, Einaudi.
Perelman, Chaim, y Olbrechts-Tyteca, Lucie, 1989 [1958], *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos.
Picone, Michelangelo, ed., 1987, *Dante e le forme dell'allegorisi*, Rávena, Longo.

PLATÓN, *Opere*, 2 vols., Bari, Laterza.
PLEBE, Armando, 1988, *Breve storia della retorica antica*, Bari, Laterza.
— 1988, *Manuale di retorica*, Bari, Laterza.
*PLETT, Heinrich F., ed., 1985, «Rhetoric» en van Dijk, ed., 1985, 59-84.
— *Poétique*, 69, 1987, *Paratextes (Poétique 69)*.
POGGI, Isabella, 1981, *Le interiezioni. Studio del linguaggio e analisi della mente*, Turín, Boringhieri.
PONTECORVO, Clotilde, 1981, *Discorso e retorica*, Turín, Loescher.
POZZI, Giovanni, 1981, *La parola dipinta*, Milán, Adelphi.
— 1984, «Temi. *tópoi*. stereotipi», en Asor Rosa ed., *Letteratura italiana*, vol. III: *Le forme del testo. I: Teoria e poesia*, Turín, Einaudi, 391-436.
— 1984a, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bolonia, Il Mulino.
PRANDI, Michele, 1987, *Sémantique du contresens*, París, Les éditons de Minuit.
PRETI, Giulio, 1968, *Retorica e logica. Le due culture*, Turín, Einaudi.
QUINTILIANO, Marco Fabio, *Le istituzioni oratorie* (abrev. *Inst. Orat.*), R. Faranda y P. Pecchiura, eds., vol. 2, Turín, UTET, 1979².
RAIMONDI, Ezio, *1970, *Metafora e storia*, Turín, Einaudi.
— *1982, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Florencia, Olschki.
— *1983, «Retorica e linguaggio letterario», *Intersezioni*, III, 3, 489-503.
RAMAT, Paolo, 1982, «Per una tipologia del "gapping"», en D. Calleri y C. Marello, eds., *Linguistica contrastiva. Atti del XIII Congresso Internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana* (Asti, 1979), Roma, Bulzoni, 1982, 37-48.
RANDO, Gaetano, 1987, *Dizionario degli anglicismi nell'italiano postunitario*, presentación de Luca Serianni, Florencia, Olschki.
RAVAZZOLI, Flavia, 1978, «I meccanismi linguistici dell'iperbole», en Ritter-Santini y Raimondi, eds., 1978, 69-86.
— 1981, «Appunti di nuova retorica, tra semantica e pragmatica» (abrev. NR), *Strumenti critici*, 44, 154-170.
REBOUL, Olivier, 1984, *La rhétorique*, París, PUF.
Rhetorik 7, 1988, *Rhetorik. Ein internationales Jarhbuch*. Band 7: *Rhetorik heute*, I.
RICHARDS, Ivor Amstrong, 1965 (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, Nueva York & Oxford University Press.
*RICO VERDÚ, J., 1973, *La retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
RICOEUR, Paul, 1980 (1975-76), *La metáfora viva*, Madrid, Europa.
RIPOSATI, Benedetto, 1951, «Problemi di retorica antica», en *Introduzione alla filologia classica*, Milán, Marzorati.
RITTER SANTINI, Lea, 1969, «Introduzione» a la edición italiana de Lausberg (1949), V-XXIX.
RITTER SANTINI, Lea, y RAIMONDI, Ezio, 1978, *Retorica e critica letteraria*, Bolonia, Il Mulino.

ROSSI, Paolo, 1960, *Clavis universalis: Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lulio a Leibniz*, Milán-Nápoles, Ricciardi (nueva edición, Bolonia, Il Mulino, 1983).
ROSTAGNI, Augusto, 1955, «Un nuovo capitolo nella storia della retorica antica», en *Scritti minori. I. Aesthetica*, Turín, Bottega d'Erasmo, 1-57.
RSH, 1955, *Rhétorique du proverbe, Revue des sciences humaines*, 163.
RUWET, Nicolas, 1979 (1975), «Parallelismi e deviazione in poesia», en AAVV, 1979 (1975), 147-204.
— 1986 (1975), «Sineddochi e metonimie», en *Linguistica e poetica*, tr. it., Bolonia, Il Mulino, 195-219.
SANDIG, Barbara, 1988, *Stilische-rhetorische Diskursanalyse*, Tübingen, Narr.
*SALINAS, Miguel de, 1980, *Retórica en lengua castellana*, en Elena Casas, ed., *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, págs. 39-200.
*SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, 1984*De ars dicendi liber unus* y *Organum dialecticum et rhetoricum*, en *Obras I. Escritos retóricos*, ed. E. Sánchez Salor y C. Chaparro Gómez, Cáceres, Institución Cultural el Brocense.
SCAGLIONE, Aldo, 1972, *The Classical Theory of Composition*, Chapel Hill, University of California Press.
SCHIAFFINI, Alfredo, 1975, *Italiano antico e moderno*, Tullio de Mauro y Paolo Mazzantini, eds., Milán-Nápoles.
SEGRE, Cesare, *1974, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milán, Feltrinelli.
— 1984, «I Sonetti dell'aura», en Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, *Lectura Petrarcae*, III (1983), Florencia, Olschki, 57-78.
— 1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín, Einaudi.
SENGER, Jules, 1961³, *L'art oratoire*, París, PUF.
SERIANNI, Luca, 1988, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni Forme Costrutti*, con la colaboración de Alberto Castelvecchi, Turín, UTET.
*SERPIERI, Alessandro, 1986, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche.
SONNINO, Lee A., 1968, *A Handbook of XVIth Century Rhetoric*, Londres.
SORIA, Giuliano, 1975, «Analisi del soneto *Yo* di Alfonso Cortés (Appunti per uno studio dell'ossimoro, dell'antitesi, del paradosso)», *Quaderni Ibero-americani*, 45/46, 264-290.
SPANG, Kurt, 1979, *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Universidad de Navarra.
SPARROW, John, 1931, *Half-lines and Repetition in Virgil*, Oxford, Clarendon Press.
SPERBER, Dan, 1975, «Rudiments de rhétorique cognitive» (abrev. RC), *Poétique*, 23, 389-415.
SPERBER, Dan, y WILSON, Deirdre, 1978, «Les ironies comme mentions», *Poétique*, 36, 399-412.

— 1986, *Relevance Communication and Cognition,* Cambridge, Mass., Harvard, U.P.
STAROBINSKI, Jean, 1971, *Les mots sur les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure,* París, Gallimard.
TAMBA-MECZ, Irene, 1981, *Les sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative,* París, PUF.
TATEO, Francesco, 1970, «Dittologia», en *Enc. Dant.,* vol. II, 521-522.
TERRACINI, Benvenuto, 1966, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi,* Milán, Feltrinelli.
TERRACINI, Lore, 1988, *I Codici del silenzio,* Alessandria, Edizioni dell'Orso.
TODOROV, Tzvetan, 1977, *Théories du symbole,* París, Seuil.
TOULMIN, Stephen E., 1958, *The Uses of Argument,* Cambridge University Press.
*UEDING, Gert, 1976, *Einführung in die Rhetorik. Feschichte, Technik, Methode,* Stuttgart, Metzler.
ULLMAN, Stephen, 1959² *Précis de Sémantique Française,* Berna, Franke.
— 1962 (1961), *Semántica. Introducción a la ciencia del significado,* Madrid, Aguilar.
VALESIO, Paolo, 1967, *Strutture dell'allitterazione, grammatica, retorica e folklore verbale,* Bolonia, Zanichelli.
— 1986 (1980), *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria,* Bolonia, Il Mulino.
VASOLI, Cesare, 1968, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «metodo» nella cultura del XVe XVI secolo,* Milán, Feltrinelli.
— 1975, «La *nouvelle rhétorique* di Perelman», en AAVV, 1975, 14-36.
*VIANO, Carlo, 1967, «Aristotele e la redenzione della retorica», *Rivista di filosofia,* 4, 371-425.
— 1979, «La ragione, l'abbondanza e la credenza», en A. Gargani, ed., *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane,* Turín, Einaudi, 303-366.
VICO, Giovan Battista, 1989, *Institutiones Oratoriae,* texto crítico, traducción y comentario de Giuliano Crifo, Nápoles, Istituto Suor Orsola Benincasa.
VIEHWEG, Theodor, 1964 (1953), *Tópica y jurisprudencia,* Madrid, Taurus.
WANDRUSZKA, Mario, 1975, *«Repetitio e variatio»,* en AAVV, 1975, 101-111.
*WEINBERG, Bernard, ed., 1970, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento,* 4 vols., Bari, Laterza.
WEINRICH, Harald, 1976, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte,* tr. it., Bolonia, Il Mulino.
YATES, Frances A., 1974 (1966), *El arte de la memoria,* Madrid, Taurus.
ZAMPONI, Ersilia, 1986, *I draghi locopei. Imparare l'italiano con i giochi di parole,* Turín, Einaudi.
ZUMTHOR, Paul, 1963, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIe-XIIIe siècles),* París, Klincksieck.

Textos citados en los ejemplos

Se listan aquí solamente los textos citados en forma abreviada en la ejemplificación (el número junto a las siglas del título, para las obras en prosa, indican las páginas; junto al título o los *incipit* de las composiciones poéticas, se indican los versos).

Acetto, DO: Torquato Acetto, *Della dissimulazione onesta,* al cuidado de Salvatore S. Nigro, presentación de Giorgio Manganelli, Génova, Costa & Nolan, 1983.
Antolisei, MDP: Francesco Antolisei, *Manuale di diritto penale,* al cuidado de Luigi Conti, Milán, Giuffré, 1977⁷.
Ascoli, Pr: Graziadio Isaia Ascoli, «Proemio» al *Archivio Glottologico Italiano* [1873], en Id., *Scritti sulla questione della lingua,* al cuidado de Corrado Grassi, Turín, Einaudi, 1975².
Auerbach, LLP: Auerbach 1983² [1958].
Bartoli: RS: *Della ricreazione del Savio in discorso con la Natura e con Dio,* libro segundo [1684]; se cita por la edición Marietti, Turín, 1839.
Baudelaire: Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes,* 2 vols., París, Pléiade, 1975-76.
Beccaria, AS: Beccaria 1975.
Belli: Giuseppe Gioachino Belli, *Tutti i sonetti romaneschi,* vol. 5, Roma, Newton Copton, 1975.
Bertrand, GN: Aloisius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantasie alla maniera di Rembrandt e di Callot,* al cuidado de Michele Leone Barbella, prefacio de Lionello Sozzi, Nápoles, Guida, 1986.
Borges, LC: Jorge Luis Borges, *La Cifra,* Madrid, Alianza Editorial, 1981.
Borges, OM: *El otro, el mismo,* en *Poemas 1923-1958,* Buenos Aires, Emecé, 1958,
Bottani/Sartori: Ercole Borrani e Rinaldo Sartori, *Elettrotecnica,* I, Milán, Tamburini, 1973.

Calvino, LA: *Lezione americane. Sei proposte per il prossimo millennio,* Milán, Garzanti, 1988.
Calvino, UPS: Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società,* Turín, Einaudi, 1980.
Carrà, MF: Carlo Carrà, en *Manifesti del Futurismo.*
Ceronetti, CSP: Guido Ceronetti, «Che sarà del Paradiso?», *La Stampa,* 22 de marzo de 1987:3.
Ceronetti, CT: *Come un talismano. Libro di traduzioni,* Milán, Adelphi, 1986.
Consolo, R: Vincenzo Consolo, *Retablo,* Palermo, Sellerio, 1987.
Contini, AE: Gianfranco Contini, *Altri esercizi (1968-1971),* Turín, Einaudi, 1972.
Contini, UEE: *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987),* Turín, Einaudi, 1988.
Cortés: Alfonso Cortés, *Tardes de Oro,* Managua, Imprenta Hernández, 1934.
Corti, VNE: Maria Corti, *Voci dal Nord Est. Taccuino americano,* Milán, Bompiani, 1986.
Croce, EMC: Benedetto Croce, «Epigrafe per i morti di Caiazzo (Caserta)».
Curi, PeU: Fausto Curi, *Parodia e utopia,* Nápoles, Liguori, 1987.
D'Annunzio: Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria,* al cuidado de Annamaria Andreoli y Niva Lorenzini, introducción de Luciano Anceschi, Milán, Mondadori, 1982-84.
De Luca, UM: Liana De Luca, *Unica madre,* Turín, Genesi, 1988.
Eco, NR: Umberto Eco, *Il nome della rosa,* Milán, Bompiani, 1980.
Eneide: Eneide con episodi significativi di Iliade e Odissea, al cuidado de Mario Geymonat, Bolonia, Zanichelli, 1987.
Flaiano, FE: Ennio Flaiano, *Frasario essenziale per passare inosservati in società,* introducción de Giorgio Manganelli, Milán, Bompiani, 1986.
Gadda, BCC: Carlo Emilio Gadda, *Le bizze del capitano in congedo e altri racconti,* al cuidado de Dante Isella, Milán, Adelphi, 1981.
Gadda, TeO: *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni,* al cuidado de Sante Isella, Milán, Adelphi, 1982.
Giobbe: Il libro di Giobbe, al cuidado de Guido Ceronetti, Milán, Adelphi, 1981².
Giov./Geremia/Sapienza: La Bibbia concordata, Milán, Mondadori, 1968.
Girard, SF: Girard, Beauzée, Roubaud, *Synonymes français,* Metz, Devilly, 1819.
Giudici: Giovanni Giudici, *Lume dei tuoi misteri,* Milán, Mondadori, 1984.
Giusti: Giuseppe Giusti, *Opere,* al cuidado de N. Sabbatucci, Turín, UTET, 1976.
Iacopone da Todi, *Laudi Trattato e detti,* al cuidado di Franca Ageno, Florencia, Le Monnier, 1953.
Inf./Purg./Par.: Dante Alighieri, *La Divina Commedia,* texto crítico de Giorgio Petrocchi con una nota introductoria al texto de la *Commedia,* Turín, Einaudi, 1975.
Juan de la Cruz: *Vida y Obras de Don Juan de la Cruz,* edición de Luciano Ruano, Madrid, 1972⁶
Kraus, DC: Karl Kraus, *Detti e contraddetti,* al cuidado de Roberto Calasso, Milán, Adelphi, 1972.
Leopardi, P: Giacomo Leopardi, *Pensieri,* al cuidado de Cesare Galimberti, Milán, Adelphi, 1972.
Livi, SV: Grazia Livi, «Il salto di una virtuosa», *Il Nuovo Raccoglitore,* V, 98 (1987).
Machado: Antonio Machado, *Poesie,* al cuidado de O. Macrí, Milán, 1961².
Manganelli, RV: Giorgio Manganelli, *Rumori o voci,* Milán, Rizzoli, 1987.
Manzoni: Alessandro Manzoni, *Tutte le opere,* al cuidado de Alberto Chiari y Fausto Ghisalberti, Milán, Mondadori, 1954-74.
Maraini, BBA: Dacia Maraini, *La bionda, la bruna e l'asino,* Milán, Rizzoli, 1987.
Maria Maddalena de' Pazi, PE: Maria Maddalena de' Pazzi, *Le parole dell'estasi,* al cuidado de Giovanni Pozzi, Milán, Adelphi, 1984.
Marías, TLA: Javier Marías, *Todas las almas,* Barcelona, Anagrama, 1989.
Melotti, Fausto, *Linee,* Milán, Adelphi, 1981.
Meneghello, LNM: Luigi Meneghello, *Libera nos a malo,* introducción de Domenico Porzio, Milán, Oscar Mondadori, 1986.
Montaigne: Michel de Montaigne, *Les Essais,* Pierre Villey ed., Lausana, La Guilde du Livre, 1965.
Montale: Eugenio Montale, *L'opera in versi,* edición crítica al cuidado de Rosanna Bettarini y Gianfrancesco Contini, Turín, Einaudi, 1980².
Morante, PCBA: Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti,* prefacio de Cesare Garboli, Milán, Adelphi, 1987.
Neruda, *Infancia y Poesía,* en *Obras Completas,* Buenos Aires, Losada, 1962².
Nocilla, MR: Silvio Nocilla, *Meccanica razionale,* I, Turín, Levrotto e Bella, 1978.
Orlando furioso: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso,* al cuidado de Cesare Segre, Milán, Mondadori, 1976.
Ortese, *L'I.:* Anna Maria Ortese, *L'Iguana,* Milán, Adelphi, 1986.
Pascoli: Giovanni Pascoli, *Myricae,* al cuidado de Giuseppe Nava, Florencia, Sansoni, 1974.
Petrarca: Francesco Petrarca, *Canzoniere,* texto crítico e introducción de Gianfranco Contini, anotaciones de Daniele Ponchiroli, Turín, Einaudi, 1966².
Planck, CMF: Max Planck, *La conoscenza del mondo fisico,* Turín, Einaudi, 1943.
Platone, *Protagora:* Platone, *Protagora, Menone, Fedone,* al cuidado de Giuseppe Cambiano, Milán, Mondadori, 1983.
I promessi sposi: Manzoni.

Queneau, ES: Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, traducción de Umberto Eco, texto original enfrentado, Turín, Einaudi.
Quijote: Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, I, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1972[4].
Quiroga, LD: Horacio Quiroga, *Los desterrados*, Buenos Aires, Losada, 1967[3].
Revelli, AF: *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, Turín, Einaudi, 1985.
Revelli, MV: Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, vol. 2, Turín, Einaudi, 1977.
Russell, RDP: Bertrand Russell, *Russell in due parole*, Milán, Longanesi.
Saba: Umberto Saba, *Tutte le poesie*, al cuidado de Arrigo Stara, introducción de Mario Lavagetto, Milán, Mondadori, 1988.
Sábato, AE: Ernesto Sábato, *Abaddón, el Exterminador*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
Sanguineti: Edoardo Sanguineti, *Bisbidis*, Milán, Feltrinelli, 1987.
Sciama, *Rel. gen.*: Dennis W. Sciama, *La relatività generale. Fondamenti fisici della teoria* [1969], trad. it., Bolonia, Zanichelli, 1972.
Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Florencia, Libreria Editrice Fiorentina, 1967.
Segre, DM: Cesare Segre, «Divagazioni su mimesi e menzogna», en Ritter Santini y Raimondi, al cuidado de, 1978: 179-185.
Terracini, VLLV: Benvenuto Terracini, «Vita del linguaggio e linguaggio della vita», en *I segni la storia*, al cuidado y con introducción de Gian Luigi Beccaria, Nápoles, Guida, 1976:105-120.
Tesauro: Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta e ingegnosa elocuzione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica esaminata co' principi del divino Aristotele*, quinta reimpresión, Turín, Zavatta, 1670.
Vasoli, NRP: Vasoli 1975.
Vitier, HP: Cintio Vitier, *Hojas perdidizas*, México, Ediciones del Equilibrista, 1989.
Vitier, *Poet.*: Cintio Vitier, *Poética*, La Habana, Imprenta Nacional, 1961.
Zarri, PG: Adriana Zarri, *Il pozzo di Giacobbe. Geografia della preghiera da tutte le fedi*, Brescia, Camunia, 1985.

Índice de figuras del discurso

Metaplasmos - Figuras gramaticales - Tropos - Figuras de palabra y de pensamiento

Índice de argumentos


CENTRO REGIONAL DE PROFESORES DEL CENTRO
Consejo Directivo Central

